



1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



HISTOIRE
DE LA
LITTÉRATURE GRECQUE

PAR

ALFRED CROISET
Membre de l'Institut
Doyen de la Faculté des lettres
de Paris

MAURICE CROISET
Professeur
au
Collège de France

TOME TROISIÈME

PÉRIODE ATTIQUE

TRAGÉDIE — COMÉDIE — GENRES SECONDAIRES

PAR

MAURICE CROISET

DEUXIÈME ÉDITION
REVUE ET AUGMENTÉE



PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS
ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR
Libraire des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome
du Collège de France, de l'École Normale Supérieure
et de la Société des Études historiques.
4, RUE LE GOFF, 4

1899

AVERTISSEMENT

DE LA NOUVELLE ÉDITION

Pour ce troisième volume, comme pour les précédents, cette seconde édition ne diffère guère de la première que par des retouches de détail, devenues nécessaires. Il a fallu tenir compte, soit dans la bibliographie, soit dans le texte, de ce qui s'est fait depuis sept ans. Les plus importantes modifications se trouvent dans les pages relatives à l'organisation matérielle du théâtre grec. Après les travaux de Doerpfeld et d'autres savants, il a paru impossible de s'en tenir à des affirmations ébranlées; d'autre part, il est peut-être trop tôt encore pour se prononcer définitivement entre des opinions contraires, qui contiennent toutes une grande part de conjectures. Je me suis donc efforcé d'indiquer sur ce point ce qui me paraissait probable, tout en me gardant des théories systématiques.

La courte mention d'Hérodas qui figurait autrefois

dans ce volume a dû disparaître, par suite de la découverte de quelques-uns de ses mimes, qui a permis de mieux le remettre à sa place. Il sera question de lui dans le volume suivant.

Les autres changements sont de simples corrections. Je remercie tous ceux qui m'ont signalé des fautes, et je continuerai à mettre à profit avec reconnaissance leurs bienveillants conseils.

Août 1898.

Maurice Croiset.

CHAPITRE PREMIER

LA PRIMAUTÉ D'ATHÈNES AU Ve ET AU IVe SIÈCLE

SOMMAIRE

I. Le génie attique antérieurement au ve siècle. — II. Athènes après les guerres médiques. — III. Athènes au IVe siècle. — IV. L'atticisme. — V. La langue attique.

I

La prééminence d'Athènes est le fait capital qui distingue la période de l'histoire des lettres grecques dans laquelle nous entrons.

Le génie hellénique parvient alors à sa maturité. Ses qualités originales brillent de leur plein éclat; et cet éclat est d'autant plus vif, qu'à ce moment il se concentre dans un foyer unique, d'où il rayonne. Athènes est ce foyer. Pendant deux cents ans, c'est en elle que s'élabore tout ce qui fait honneur à l'esprit national. Non pas que l'activité intellectuelle soit éteinte dans les autres parties du monde grec. Loin de là. Il y naît peut-être autant d'hommes remarquables que par le passé. Mais, au lieu de vivre chez eux et d'y faire leur œuvre, ils se tournent vers la grande cité, qui produit alors, à la fois, des maîtres, dont les exemples s'imposent, et un public, dont l'opinion est souveraine. Expliquer ce rôle d'Athènes et

le déterminer avec précision est la première chose que nous ayons à faire.

La population de l'Attique aimait à se dire autochtone. En réalité, elle s'était formée peu à peu, par une série presque continue de mélanges, sans invasion brusque ni bouleversements. Une vieille tribu pélasgique, établie sur une presqu'île rocheuse, derrière l'abri du Cithéron et du Parnès, en dehors de la route naturelle des invasions qui va de la Thessalie au Péloponnèse par l'isthme, avait pu vivre là dans une sécurité relative [1]. Les étrangers n'avaient eu accès chez elle que peu à peu, en petits groupes, les uns par mer, les autres par terre, quelquefois en combattant, et quelquefois sans combat: Phéniciens, Thraces, Cariens, Lélèges, Minyens, et plus tard, fuyant du Péloponnèse devant les envahisseurs du Nord, des Pyliens et des Achéens. La population primitive, pénétrée plus ou moins profondément par ces infiltrations, était restée pendant plusieurs siècles en travail d'organisation intime. Elle cultivait un sol maigre, mais non stérile, jouissant d'un climat sec et sain, et respirant un air dont la pureté a été souvent célébrée [2].

1. Thucydide, I, 2 ; Strabon, VIII, 1, 2.

2. Euripide, *Médée*, 824. — Jules Girard, *Études sur l'éloquence attique*, p. 57 : « Il y a un si merveilleux accord entre la nature de l'Attique et le caractère des œuvres athéniennes qu'elle semble les avoir inspirées et qu'elle en aide l'intelligence, en provoquant d'elle-même des rapprochements qui nous en rendent les qualités plus sensibles. Rien n'explique mieux l'éloquence attique que la lumière d'Athènes... L'éclat de l'éloquence athénienne, c'est la lumière même du soleil d'Athènes aux heures si belles qu'éclairent ses premiers et ses derniers rayons ; rien de plus resplendissant, mais rien de plus doux. C'est un rayonnement puissant qui atteint et pénètre tout sans choc et sans résistance. Alors le soleil d'Athènes inonde les objets de lumière, mais en baigne mollement les contours, de même que les flots bleus de son golfe viennent doucement s'unir au rivage doré de Phalère. Alors tout est lumineux et transparent, tout jusqu'aux ombres des montagnes ; mais aussi tout a sa valeur ; les plans divers se dessinent nettement, toutes

A partir d'un temps mal défini, l'ionisme y apparaît et s'y fait reconnaître comme la forme même du génie de la race [1]: résultat certain d'un fait obscur, probablement d'une simple transformation spontanée. Le propre de l'ionisme, c'est l'absence de tout caractère spécifique trop dur et trop exclusif. Tandis que les Doriens, formant vraiment une variété distincte entre les Hellènes, accusent leur individualité ethnique en se cantonnant dans leurs mœurs et leurs traditions, les Ioniens au contraire ne nous montrent guère, partout où on les trouve groupés, que le pur naturel hellénique, légèrement modifié en divers sens, soit par l'influence des pays qu'ils habitent, soit par la façon dont on y vit, soit par les relations qu'ils entretiennent avec des peuples voisins. Cela est vrai de l'Attique comme de l'Asie Mineure. L'atticisme ne sera en réalité que la forme la plus simple du génie hellénique, dégagée et perfectionnée peu à peu par des circonstances spéciales; et, sous cette forme, nous trouverons moins une race distincte, fortement caractérisée, qu'un certain état moral et intellectuel, dont le degré supérieur seul sera vraiment localisé.

Deux choses surtout ont façonné le génie attique: le labeur intelligent et les révolutions politiques. Pendant des siècles, les habitants de l'Attique ont gagné leur pain à la sueur de leur front. Bien différents par là des Ioniens d'Asie, ces Ioniens du Parnès et du Pentélique n'ont pas connu la mollesse. Chez eux, ni Pactole, ni vastes plaines, ni vignobles renommés. Point de Méandre, large et fécondant, point de Tmolos ou de Phanéos aux flancs couverts de vignes. Des montagnes sèches, peu de bon-

les formes sont précises et pures, chaque objet nous révèle tous ses détails et revêt la nuance qui lui est propre, depuis la couleur la plus brillante jusqu'à la teinte la plus fugitive, et de tout cela résulte un ensemble proportionné, harmonieux et animé. »

1. Strabon, pass. cité : Καὶ γὰρ Ἴωνες ἐκαλοῦντο οἱ τότε Ἀττικοί.

nes terres, peu d'eau; des oliviers dans la plaine, des chênes verts et des arbousiers sur les pentes pierreuses où broutent les chèvres. Une population de laboureurs, de bûcherons, de pêcheurs, groupée dans des villages ou des bourgs, autour des grandes familles d'Eupatrides qui possèdent le sol et qui ont chacune leur vieux sanctuaire. Par conséquent, le travail partout et toujours, mais un travail intelligent, dur sans excès, et, en somme, la vie la plus propre à faire un peuple vigoureux et sobre. Ces vieux Attiques d'avant Solon n'avaient guère de temps à donner aux Muses. On ne voyait pas dans les maisons des Eupatrides ces poètes délicats, ces aulèdes ou ces citharistes, hôtes aimés des riches marchands d'Éphèse ou de Milet. Ni la volupté ni la mélancolie de Mimnerme n'aurait convenu à ces esprits actifs et pratiques, à ces natures fines, sèches et fortes. Des hymnes dans leurs fêtes, quelques rhapsodies épiques à l'occasion, peut-être l'élégie raisonneuse et l'iambe moqueur dans des réunions intimes, puis, pour le peuple rustique, des chants dionysiaques, des danses turbulentes, des invectives en guise de poésie, voilà de quoi s'alimentait alors le sens du beau dans ce groupe d'hommes, où allait se révéler le goût de la perfection. On y faisait des économies d'esprit et de sentiment; on y gardait, dans l'extrême simplicité de la vie, la jeunesse du cœur et la naïveté de l'imagination, précieux trésor, qui attendait Sophocle et Platon.

Nous connaissons médiocrement leur histoire politique jusqu'à Solon. Ce qu'on y voit de plus certain, c'est qu'il n'y a pas eu chez eux, comme à Sparte, une race dominante, pesant de tout son poids sur une race asservie. Il y a eu des groupes rivaux, organisés d'une manière aristocratique, qui se sont souvent heurtés et froissés, puis accommodés mutuellement par de sages concessions. Un régime fédéral et oligarchique s'y est établi peu à peu. Dans cette fédération, l'unité est devenue de jour en jour

plus étroite; dans cette oligarchie, la force du peuple a grandi secrètement. Sous ses rois, ses archontes à vie, ses archontes décennaux, puis annuels, Athènes s'est préparée à sa liberté future par cette éducation aristocratique qui est peut-être nécessaire aux bonnes démocraties. A travers cette longue enfance, elle a appris à respecter et à obéir; elle s'est fait à elle-même, dans ses bourgs et ses sanctuaires de villages, une discipline morale et intellectuelle, qui, plus tard, en plein essor démocratique, lui fut bienfaisante, tant qu'elle dura. Sous ce régime, le peuple eut souvent à souffrir; mais il ne souffrit jamais sans espoir, comme l'hilote lacédémonien. Ses maîtres n'étaient pas des vainqueurs éternellement organisés en corps d'armée. On apprit de bonne heure en Attique à réclamer, à négocier, à céder: toute la vie politique consiste en cela. La législation de Solon fut une sorte de traité entre les partis, réglant les concessions mutuelles. Pour qu'elle ait été possible, il a fallu que le sens pratique, l'esprit de mesure et d'à propos, opposé à toute intransigeance, fût de longue date développé parmi ces gens qui se querellaient sans cesse.

On voit déjà, par ce simple aperçu des origines, de quelles qualités était faite l'âme attique, quand elle sortit de l'enfance. Le VIe siècle, celui de Solon et de Pisistrate, a, dans son histoire, une importance, qui se révèle chaque jour de mieux en mieux. Athènes n'est pas encore, à proprement parler, un centre littéraire ni artistique; mais elle tend à le devenir. Déjà la poésie de Solon nous est apparue comme la première et intéressante manifestation d'un génie demeuré latent jusque-là[1]. Ces élégies et ces iambes, où il parle des choses du jour avec une grâce piquante, cette fine sagesse, ce bon sens alerte, cette imagination vive, ingénieuse, parfois brillante, cette langue, un peu monotone encore, mais pourtant nuancée

1. Tome II, p. 117 et suiv.

aussi par instants, tout cela révèle une société où l'esprit est fêté. Avec Pisistrate et ses fils, les premiers monuments d'Athènes s'élèvent; l'acropole s'embellit; un art attique vient au monde. Une statuaire encore raide et sèche, mais fine et sincère, visant à la précision et à l'élégance produit des œuvres que nous voyons aujourd'hui reparaître au jour avec une curiosité où il entre déjà de l'admiration. C'est le temps où la tragédie et le drame satyrique prennent naissance. Le lyrisme étranger est alors appelé en Attique. Anacréon vient d'Asie Mineure et Lasos d'Argolide. En même temps, l'ancienne poésie épique est remise en lumière par l'éclat nouveau donné aux grandes récitations des rhapsodes. La poésie religieuse et mystique se développe tout à coup d'une manière surprenante [1]. Des fêtes nouvelles sont instituées. Autant de signes qui laissent deviner combien l'âme athénienne s'élargit rapidement.

Dans le dernier quart du VIe siècle, sous le gouvernement d'Hippias, Athènes, certainement, laissait déjà prévoir sa brillante destinée. Elle tendait à devenir une des grandes cités intelligentes du monde grec. Toutefois, sur le continent, Sparte lui était supérieure en puissance et en prestige. D'autres villes, Thèbes, Corinthe, Sicyone même et Mégare, rivalisaient avec elle. Mais ce qui faisait la force d'Athènes, c'est qu'elle grandissait de jour en jour. La population de l'Attique tendait à se concentrer dans sa capitale. Là se formait une société intelligente [2], curieuse, déjà polie, qui encourageait ses poètes et ses artistes, qui voyait avec faveur ceux du dehors venir à elle. Le génie national s'ouvrait aux idées et aux sentiments nouveaux, et, tout en gardant sa finesse propre, il visait manifestement à la grandeur.

1. Tome II, p. 444 et suiv.

2. Hérodote (I, 60), à propos des Athéniens du temps de Pisistrate : Τοῖσι πρώτοισι λεγομένοισι εἶναι Ἑλλήνων σοφίην.

II

L'expulsion des Pisistratides en 510 et l'institution démocratique qui s'ensuivit, puis, vingt ans plus tard, en 490 et en 480, la grande crise de la guerre médique, deux fois renouvelée, et prolongée ensuite par les victoires de Cimon jusque vers 450, tels furent, comme chacun le sait, les événements, qui décidèrent de la primauté d'Athènes.

L'influence qu'ils eurent sur l'âme athénienne fut immense. L'orgueil du succès et de la liberté la remplit d'enthousiasme. Victorieuse du barbare, libératrice de la Grèce, maîtresse d'elle-même, Athènes se sentit capable des plus grandes choses. Et, comme elle était désormais l'objet de l'admiration nationale, toutes ses forces s'exaltèrent, comme celles d'un athlète déjà couronné qu'enivre l'attente de la foule.

Mais, indépendamment de cet effet intime, si puissant, les mêmes événements eurent d'autres résultats plus visibles, et peut-être aussi féconds. Contrainte par les besoins de la défense à se créer une puissance navale de premier ordre, Athènes devint la tête d'une importante confédération maritime et en même temps la principale place de commerce du monde grec. Les relations d'affaires provoquèrent les relations d'idées. Il n'y eut pas de ville plus fréquentée par les étrangers. On y vint de toute part, d'abord pour commercer, puis pour voir, bientôt pour être vu. La foule attire la foule. Cette affluence, ce mélange des races, ce mouvement d'affaires, cette importation perpétuelle de marchandises, de modes, de religions, de talents, tout cela formait le plus varié des spectacles [1]. Les curieux accouraient, et derrière eux

1. Xénoph., *Banquet*, IV, 44 : Καὶ μὴν, dit Antisthène, καὶ τὸ ἁβρότατόν τε κτῆμα τὴν σχολὴν ἀεὶ ὁρᾶτέ μοι παροῦσαν ὥστε καὶ θεᾶσθαι τὰ ἀξιοθέατα καὶ ἀκούειν τὰ ἀξιάκουστα.

venaient les gens désireux de se montrer, artistes, savants, inventeurs, sophistes, des hommes de mérite et aussi des charlatans, ceux qui voulaient répandre leurs idées et ceux qui se proposaient d'en tirer profit. Grâce à ce concours et à la magnificence de l'État, les fêtes d'Athènes devinrent splendides autant que variées [1]. Jamais encore pareille chose ne s'était vue en Grèce. Toutes les autres cités, même les plus célèbres, semblaient à présent de simples bourgades en comparaison de celle-ci, qui était à elle seule tout un monde [2]. Les esprits s'y aiguisaient comme nulle part ailleurs, par le frottement. Entre l'Acropole et le Pirée, on pouvait se faire une expérience morale aussi étendue qu'en voyageant de Milet à Syracuse. Et cette expérience était plus fructueuse, parce qu'elle était plus rapide et plus condensée. L'Agora était vraiment le lieu d'où un génie clairvoyant apercevait le mieux la vie humaine dans sa variété superficielle, et par conséquent aussi dans son unité profonde.

D'ailleurs cette ville, ouverte à tous, gardait son caractère propre. Quand elle devint le centre du monde grec, elle était assez assurée dans son naturel pour ne plus risquer de le laisser entamer et dissoudre par l'apport confus des mœurs et des idées du dehors. Aussi se forma-t-il dans Athènes au ve siècle un hellénisme athénien, bien supérieur en originalité à l'hellénisme de la période suivante. Dans l'un, les éléments les plus purs du génie grec furent recueillis et mis en œuvre par une ville qui les marqua de son empreinte, comme une belle monnaie d'or à fleur de coin. Dans l'autre, ils coururent le monde, déjà usés et refondus, puis refrappés mollement çà et là, sans unité d'art ni de sentiment.

Institutions et mœurs, tout à la fois faisait ressortir ce caractère propre d'Athènes. Jusqu'à la guerre du Pélo-

1. Thucydide, II, 38.

2. Isocrate, *Antidosis*, 299 : Καί φασιν οἱ μὲν τοιοῦτοι μόνην εἶναι ταύτην πόλιν, τὰς δ'ἄλλας κώμας.

ponnèse, c'est-à-dire pendant la plus grande partie du v[e] siècle, la forme de son gouvernement fut une démocratie tempérée. Le peuple était le maître. Une grande liberté d'agir et de parler mettait tout le monde à l'aise et provoquait les esprits. Mais une bonne part des vieilles habitudes morales persistait encore. Les hommes supérieurs étaient estimés et respectés [1]. On voyait Périclès se maintenir au pouvoir par l'ascendant de son génie pendant trente ans. Le sens héréditaire de la modération, l'intelligence saine et pratique prédominaient encore sur la mobilité. Cette démocratie en somme faisait preuve de suite dans les idées, de hardiesse réfléchie, d'énergie dans l'action [2]. Elle avait en propre une sorte de confiance joyeuse et invincible [3]. Non seulement elle autorisait la discussion, mais elle l'aimait [4]. Les débats publics formaient une école sérieuse de politique, de morale, d'histoire, où tous pouvaient s'instruire. La réflexion et la dialectique s'y exerçaient sans cesse, très utilement. Dans la vie privée, l'ancienne simplicité se maintenait encore, malgré les progrès rapides du bien-être. L'éducation restait grave et sévère. Les principes de la morale héréditaire ne furent mis en question que par un petit groupe d'hommes, au temps de la guerre du Péloponnèse. Jusque-là, il n'est pas douteux qu'ils ne soient restés fermes dans la conscience publique.

Pour toutes ces raisons, le demi-siècle qui s'étend des guerres médiques à la guerre du Péloponnèse fut vraiment à Athènes un moment unique. L'esprit de tradition s'y associait à l'esprit de nouveauté de la façon la plus heureuse. Toute la littérature du temps en témoigne.

1. Thucydide, II, 37 : Κατὰ δὲ τὴν ἀξίωσιν, ὡς ἕκαστος ἔν τῳ εὐδοκιμεῖ, οὐκ ἀπὸ μέρους τὸ πλέον ἐς τὰ κοινὰ ἢ ἀπ' ἀρετῆς προτιμᾶται.

2. Thucydide, I, 2 : Καὶ ἐπινοῆσαι ὀξεῖς καὶ ἐπιτελέσαι ἔργῳ ὃ ἂν γνῶσιν

3. *Ibid.* : Καὶ παρὰ δύναμιν τολμηταὶ καὶ παρὰ γνώμην κινδυνευταὶ καὶ ἐπὶ τοῖς δεινοῖς εὐέλπιδες.

4. Thucydide, II, 40.

Ajoutons que le patriotisme était en pleine ferveur. L'intérêt public, ou même simplement la gloire d'Athènes, faisait l'objet d'une sorte de culte pour les citoyens. Tout ce qu'il y avait de généreux dans la nation se donnait sans réserve au service de l'État [1]. D'instinct, les poètes, comme les hommes publics, cherchaient, dans leur propre grandeur, celle de la patrie.

Excitée par des circonstances si favorables, l'imagination athénienne prit alors son essor. Encore pleine de jeunesse et de fraîcheur en même temps que de force, elle se déploya chez Eschyle et Sophocle avec éclat. C'était le temps où il semblait bon et facile d'oser beaucoup; car tout réussissait. La poésie, comme la république, avait confiance en elle-même. Affranchie de son ancienne timidité, elle se faisait un plaisir d'interpréter la passion et l'enthousiasme. Nous verrons plus loin tout ce qu'elle emprunta en ce temps au lyrisme étranger. Philosophie, rhétorique, tout ce qui paraissait de bon et de nouveau, Athènes l'appelait à elle. La facilité à comprendre, à imiter, à s'approprier ce qu'elle jugeait utile était un des traits de caractère dont elle se glorifiait [2]. Au reste, ni la grandeur, la pompe, la magnificence, — ces choses nouvelles, dont elle s'éprenait si vivement alors, — ne lui faisaient oublier sa simplicité native, ni d'autre part le goût des vérités abstraites n'endormait en elle l'activité pratique [3]. Cette sorte de tempérament exquis, par lequel se conciliaient des choses en apparence contraires, c'est ce qu'on pourrait appeler le premier atticisme, celui du ve siècle, le plus substantiel et le plus parfait. L'œuvre de Phidias en est l'expression la plus complète dans les arts plastiques comme celle de Sophocle dans la poésie.

1. Thucydide, I, 6.

2. Thucydide, II, 41.

3. *Ibid.*, 40 : Φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας.

L'individualisme et l'esprit de société s'y mélangeaient heureusement. Depuis qu'on vivait beaucoup en ville pour s'occuper d'affaires, on s'était habitué à se rencontrer, à converser familièrement. La maison hospitalière de Périclès et l'influence d'Aspasie laissent deviner ce qu'était alors la société. Comme partout, le rapprochement des hommes devait tendre à multiplier entre eux les points de contact, c'est-à-dire les idées générales et les sentiments communs, dont les littératures ont si grand besoin. Mais cette généralité n'était pas encore devenue de la banalité. L'histoire du ve siècle nous montre à Athènes nombre d'individus qui se distinguent fortement de la foule. Les physionomies y sont encore accusées, les grands caractères ne manquent pas : condition excellente pour la poésie, et en particulier pour le drame.

III

Il était difficile qu'un état moral et intellectuel si heureusement tempéré se soutînt longtemps. Le mouvement naturel des choses ne pouvait pas ne pas rompre bientôt cet équilibre délicat. Une crise grave, la guerre du Péloponnèse, précipita cette rupture.

Pendant près de trente ans, Athènes fut presque constamment en état de guerre. Tantôt abattu, tantôt exalté par les événements, le peuple perdit l'habitude de se maîtriser. Il se montra plus impatient, plus mobile dans ses faveurs et dans ses colères, moins accessible à la raison. La partie turbulente de la cité prit souvent le dessus, favorisée tantôt par le découragement des modérés, tantôt par l'enivrement général qui troublait les têtes les plus saines ; quelquefois même, poussée à bout par la politique antipatriotique de l'aristocratie. Dans ces fluctuations incessantes, l'énergie saine s'usa

peu à peu, tandis que les passions rivales s'exaspéraient. Les dix dernières années furent désastreuses pour Athènes. Non seulement elle fut atteinte dans son prestige et dans ses forces vives, mais elle eut le malheur de se diviser. La tyrannie des Trente fut pour elle une calamité pire que la défaite, car elle remplit son âme de souvenirs amers et malfaisants.

Il est vrai qu'après ces épreuves Athènes se releva. Durant la plus grande partie du IVe siècle, malgré des vicissitudes de fortune, elle demeura en Grèce une grande puissance. On ne peut pas dire qu'alors son ancien idéal fût oublié, ni que le ressort de son activité fût brisé. Loin de là. Il semble au contraire que la conception de son rôle glorieux soit devenue plus populaire en ce temps, grâce aux orateurs, et que ses citoyens aient fait plus d'affaires que jamais, grâce au développement de son commerce. Malgré cela, il est impossible de méconnaître qu'il y a désormais dans son âme quelque chose de changé. Ce haut sentiment d'elle-même qu'elle conserve lui sert maintenant à charmer sa vanité plus qu'à régler sa conduite. Elle écoute avec ravissement le panégyrique d'Isocrate, mais elle ne sait plus se faire une politique hardie et constante, en rapport avec ces belles idées. Au lieu de l'énergie toujours égale d'autrefois, elle n'a plus guère que des accès de patriotisme, quand Démosthène réussit à l'exalter en la persuadant. Au fond, la préoccupation des intérêts privés tend à se substituer à celle de l'intérêt public. Le dévouement à la chose commune s'est refroidi, et par suite les défauts de la démocratie ressortent davantage. Beaucoup d'hommes de valeur répugnent à se mêler des affaires publiques, où trop d'incertitudes et de dégoûts sont à craindre. Ils font de la philosophie, et vivent dans la cité en spectateurs sceptiques et mécontents. L'union morale étant détruite, la force collective est amoindrie.

Il faut se représenter l'Athènes de ce temps comme une grande ville d'affaires, pleine de gens de toute sorte, citoyens ou étrangers, qui tous également s'y trouvent chez eux [1]. Ses caractères propres se sont atténués. De plus en plus, c'est la ville de tout le monde. Active, curieuse à observer, amusante à voir, un spectacle permanent plutôt qu'une cité à proprement parler. D'importantes maisons de commerce, des banques, des ateliers, des écoles fréquentées, des tribunaux bruyants, des fêtes renommées. Avec cela, des mœurs faciles, les femmes les plus élégantes de la Grèce, les hommes les plus spirituels et les plus remarquables, d'agréables relations de société, un goût général de conversation, tout ce qu'il faut pour occuper les yeux et les oreilles, pour piquer la curiosité, pour multiplier les idées et les sensations. En dehors de quelques écoles où la réflexion va loin, ce qui domine partout, c'est la variété des impressions, l'expérience rapide et multiple, une vie animée, suggestive, très changeante. La simplicité antique n'est plus de mode. Les choses semblent avoir plus d'aspects divers qu'autrefois, parce que les hommes eux-mêmes sont devenus plus complexes. Quant aux principes, aux traditions, aux vieilles habitudes, à tout ce qui fait la stabilité morale d'une société, on n'en garde guère que ce qui est indispensable pour vivre. Et on s'imagine volontiers que c'est peu de chose, bien que ce soit beaucoup en réalité.

A cet état moral nouveau répond un état intellectuel analogue. Le siècle précédent avait vu naître l'esprit critique et la dialectique. Ces deux choses, de plus en plus goûtées, tendent à resserrer le domaine de la fiction et à réprimer l'essor de la poésie. Aussi les inventions libres et fortes de l'imagination, qui ont illus-

1. Isocrate, *Antidosis*, 299 : Οὐδένας γὰρ εἶναι πρᾳοτέρους οὐδὲ κοινοτέρους οὐδ' οἷς οἰκειότερον ἂν τις τὸν ἅπαντα βίον συνδιατρίψειεν.

tré le siècle d'Eschyle et de Sophocle, disparaissent-elles presque entièrement dans celui d'Aristote. Au génie créateur qui avait fait le drame et qui remplissait encore l'histoire d'Hérodote, succède un génie observateur et raisonneur, qui est éminemment celui de la prose. L'idéal intellectuel de cette société, c'est moins d'élever son âme par de grandes idées, que de s'instruire et de se satisfaire par des notions justes. Elle goûte en tout l'observation. Elle aime qu'on lui mette sous les yeux la vie humaine telle qu'elle est, les faits de l'histoire, ceux de la conscience, ceux de la nature. Elle apprécie les analyses de sentiments, la peinture exacte des mœurs, la description du monde et de ses phénomènes. Le raisonnement aussi lui plaît ; car il mène à la réalité cachée, il met en évidence ce qu'on ne voit pas, il complète l'observation, Les historiens, les orateurs et les philosophes sont vraiment les hommes de ce temps. Tous appliquent leur esprit aux faits. Ils les exposent, ils les font comprendre, ils en développent les conséquences ou en montrent la liaison. C'est ce qu'il faut à ce siècle curieux et positif.

Toutefois son réalisme est encore, plus qu'il ne le croit, sous l'influence de la poésie du siècle précédent. Celle-ci, bien que refoulée, reste au fond des âmes, qu'elle a pénétrées, et les préserve de la sécheresse. Elle est pour beaucoup dans le charme des prosateurs de ce temps. Elle leur suggère, non seulement le rythme et l'harmonie du langage, mais la hardiesse, la grâce, l'image heureuse, le sentiment. Il est à remarquer d'ailleurs que, si l'imagination n'a plus le même essor, si l'âme athénienne n'est plus aussi capable d'élan et d'enthousiasme, sa sensibilité, moins vive peut-être, est en revanche plus large et plus délicate. Cela est visible dans les arts plastiques. L'idéal de Scopas et de Praxitèle n'a plus la grandeur sereine de celui de Phidias, mais il est

moins spécial à un peuple. Ce qui les tente l'un et l'autre, c'est la grâce, la jeunesse, le mouvement vif et juste, choses générales en somme, plutôt que l'interprétation religieuse des vieux mythes et de la légende locale. Il y a là une tendance très remarquable. L'atticisme de ce temps se dépouille de plus en plus de ce qu'il avait de particulier et se transforme ainsi en un hellénisme qui tend à devenir universel.

IV

Il résulte de tout ce qui précède que l'atticisme, loin d'être toujours identique à lui-même, fut en réalité un groupe de qualités variables, dans lequel ont prédominé, selon les temps, des éléments divers. Il est autre chez Eschyle que chez Sophocle, autre chez Sophocle que chez Euripide, autre chez Platon, Démosthène ou Ménandre. En tant que ces variations ont affecté la société athénienne tout entière, nous avons cherché à en donner d'avance une idée générale. Il faudra maintenant, à mesure que l'occasion s'en présentera, les étudier en ce qu'elles ont eu d'individuel, à propos de chacun des grands écrivains dont nous aurons à parler.

Mais de ces qualités diverses, l'opinion de la postérité a dégagé peu à peu un atticisme abstrait, au sujet duquel il importe de s'expliquer. A distance, les particularités s'effacent et les ressemblances générales s'accusent. Ce qu'on nomme communément atticisme, c'est donc un petit nombre seulement des qualités attiques, celles qui ont le moins changé durant les deux siècles de la prééminence athénienne, et qui par conséquent se retrouvent plus ou moins chez tous les auteurs de ce temps.

Dans cette sorte de synthèse idéale, la simplicité, la précision élégante, la délicatesse, l'enjouement, l'ironie pénétrante et légère se réunissent pour former ensem-

ble un type exquis. En réalité, ce serait faire tort à Athènes que d'y voir son image complète. Cette façon de comprendre l'atticisme exclut en effet ou néglige quelques-unes des plus nobles qualités attiques : elle ne tient pas compte de la force de l'imagination, de l'abondance du sentiment, des mouvements de la passion, de l'étendue et de la profondeur des vues, de la vigueur du raisonnement, c'est-à-dire en somme des choses que nous admirons le plus chez les grands Attiques. Elle oublie Eschyle, elle rapetisse Thucydide, elle méconnaît Platon, elle défigure Démosthène[1]. En revanche, comme elle a pour objet un idéal plutôt qu'une réalité et que cet idéal est d'ailleurs entrevu à travers des idées modernes, elle prête à l'antiquité des mérites qui ne sont pas tout à fait les siens. Elle adoucit son âpreté naïve, elle la fait plus délicate au point de vue moral, plus discrète en bien des choses qu'elle ne l'a été réellement. Doublement inexacte en somme, par ce qu'elle ajoute à la vérité et par ce qu'elle en laisse de côté.

L'histoire explique mieux les choses que l'abstraction. Antérieurement à la période attique, les qualités diverses du génie grec s'étaient développées en plusieurs lieux, dans des conditions variées. Athènes, en appelant à elle toutes les forces de l'art et de la littérature, en les rassemblant comme dans un foyer, les excita et les tempéra les unes par les autres. Déjà auparavant, son génie avait par lui-même quelque chose d'intermédiaire entre les diversités, plus ou moins tranchées, des autres peuples grecs. Cela même la rendit éminemment propre à ce rôle de conciliation. Ainsi l'imagination hellénique se montra chez elle plus concentrée dans sa force, plus judicieuse dans sa hardiesse, plus discrète dans sa

1. M. Jules Girard, dans son ouvrage si justement estimé sur l'*Atticisme de Lysias*, a élargi, comme il convient, la définition de l'atticisme. Mais il faut reconnaître que ce sens large n'est pas celui que l'usage a consacré.

liberté, plus élégante dans sa précision, plus avisée dans sa naïveté qu'elle ne l'avait encore été nulle part ailleurs. La réflexion y fut plus hardie, plus aiguisée, plus profonde; l'esprit, plus alerte ; le sentiment, plus riche et plus complexe. Par suite, l'art proprement dit, c'est-à-dire le gouvernement de l'instinct poétique par la raison, prit là une perfection nouvelle [1]. On s'y habitua à concilier, de la manière la plus heureuse, dans la composition d'une œuvre, la variété et la brièveté, à disposer habilement des contrastes, à faire valoir délicatement les choses les unes par les autres. Cet art même fit de mieux en mieux comprendre le prix de la vérité; car il ne tendait qu'à la mettre en valeur. Le génie grec déploya alors toute sa franchise. La haine des faux ornements, le mépris de l'exagération, le dégoût des effets violents et cherchés, apparurent en lui plus vivement que jamais. Il se fit un plaisir délicieux de la justesse, de la simplicité, de la sobriété. Heureux de ce qu'il avait à montrer, il ne se piqua que de le laisser paraître tel qu'il était. Et ainsi, la perfection de l'art pour lui fut justement le triomphe de la nature et de la vérité. Voilà le véritable atticisme, qui ne fut autre chose que la fleur même du naturel hellénique.

V

Athènes, comme les autres régions de la Grèce, a eu son dialecte propre. Elle l'a introduit à son heure dans la littérature, où il s'est trouvé associé à la prééminence de son génie, et elle a réussi à en faire la langue commune de la Grèce.

L'histoire primitive du dialecte attique nous est encore fort peu connue. Faute de documents, ses rapports avec

1. Platon, *Lois*, I, p. 642 : Τὸ ὑπὸ πολλῶν λεγόμενον, ὡς ὅσοι Ἀθηναίων εἰσὶν ἀγαθοί, διαφερόντως εἰσὶ τοιοῦτοι, δοκεῖ ἀληθέστατα λέγεσθαι.

le dialecte ionien, qui est de même famille, restent difficiles à déterminer. Ce qui paraît le plus probable, c'est que l'un et l'autre sont sortis anciennement d'une souche commune, et qu'ils se sont ensuite développés, chacun à leur manière [1]. Malgré la conformité première, des différences essentielles se sont ainsi manifestées. Au v[e] siècle, la langue des Athéniens présente des caractères propres, qui sont en intime accord avec ceux de leur génie, tel que nous venons de le décrire.

Ce qu'on remarque tout d'abord en elle, c'est qu'elle est, pour ainsi dire, à égale distance des autres dialectes grecs. Le dorien est sonore, mais lourd ; l'ionien est élégant, doux à l'oreille, mais un peu mou. Le dialecte attique est plus léger que le dorien et plus vigoureux que l'ionien. Il se rapproche de l'un par sa force, de l'autre par sa grâce. C'est de l'ionien en garde contre ses défauts naturels, et, par suite, plus mâle, plus condensé. Le son plein de l'*a*, dont les Doriens abusent, et que les Ioniens affaiblissent sytématiquement en *é*, les Attiques tantôt le maintiennent et tantôt l'adoucissent, avec une heureuse discrétion [2]. S'ils laissent perdre quelques-unes des vieilles aspirations, afin de donner au langage quelque chose de plus coulant, ils en conservent cependant assez pour l'empêcher de paraître efféminé [3].

1. Cauer, *De dialecto attica vetustiore* (Curtius Stud., t. VIII, p. 127). Le texte de Grégoire de Corinthe (p. 628 Schaefer), corrigé par Kœn, est cité avec raison par Cauer à l'appui de cette manière de voir : Ἰάς ἐστι διάλεκτος ᾗ κέχρηνται Ἴωνες· δοκεῖ δὲ ἀρχαία εἶναι Ἀτθίς (ms. αὐτοῖς). Cf. Strabon, VIII, 1, 2 : Τὴν μὲν Ἰάδα τῇ παλαιᾷ Ἀτθίδι τὴν αὐτήν φαμεν.

2. Voyez pour les détails précis, qui ne sauraient être énumérés ici, les diverses grammaires, en particulier Meisterhans, *Grammatik der attischen Inschriften*, 2[e] éd., Berlin, 1888, et O. Riemann, *Le dialecte attique d'après les inscriptions* (Rev. de Philol., t. V, p. 145-180 et t. IX, p. 49-99).

3. Le digamma a disparu de très bonne heure chez les Attiques, bien avant la période classique. Mais au v[e] siècle, l'aspiration joue

Ils préfèrent les sons forts ρρ et ττ aux sons plus doux ρσ et σσ. Ils contractent un grand nombre de voyelles que les Ioniens prononcent séparément, et ils obtiennent ainsi des mots plus courts et plus solides. Mais ils se gardent bien d'outrer ce procédé ; et ils s'abstiennent d'en user, quand il aurait pour effet de défigurer les radicaux ou de faire disparaître des sons délicats, nécessaires à la variété du langage [1]. Leur phonétique est donc faite de conciliation comme leur génie même.

Il est vrai que le dialecte attique s'est modifié quelque peu dans le cours des deux siècles que nous avons ici en vue. On distingue l'ancien attique du nouveau, la guerre du Péloponnèse marquant approximativement la fin de l'un et le commencement de l'autre. Nous noterons plus loin, chez les divers écrivains de ce temps, les caractères d'archaïsme ou de nouveauté qui leur sont propres. Au point de vue général que nous nous proposons ici, cette distinction est peu importante. Car, si, de l'ancien attique au nouveau, il y a un adoucissement incontestable, les caractères essentiels du dialecte n'en restent pas moins les mêmes.

Ces caractères avaient frappé les contemporains. L'auteur du *Traité de la République athénienne* remarquait que la langue d'Athènes était mélangée comme ses mœurs, et il l'expliquait par des emprunts faits à tous les Grecs et même aux barbares [2]. Il ne paraît pas douteux en effet que la façon dont la population de l'Attique s'était formée et, plus tard, les relations qu'elle en-

encore un grand rôle. On la trouve notée, même dans des mots composés, comme εὔορκον, ἀώριον, etc.

1. Par exemple, ils disent δέομεν et non δοῦμεν. Des contractions telles que celle d'ἑαυτοῦ en αὑτοῦ semblent avoir rencontré une sorte de résistance instinctive, puisque la forme contractée n'a jamais réussi à expulser la forme ouverte (Meisterhans, *ouv. cité*, p. 121). Notez encore les formes βασιλέας, τιθέασιν, διδόασιν.

2. [Xénoph.], *Républ. athén.*, II, 8.

tretint avec presque tous les peuples de la Grèce n'aient été pour beaucoup dans ces particularités de son langage. Par suite, bien qu'il fût propre aux Athéniens, il n'était en quelque sorte étranger à aucun Grec. C'est ce qu'Isocrate faisait heureusement ressortir, quand il le louait d'être « tempéré et commun à tous ». Rien ne fait mieux comprendre avec quelle facilité Athènes put devenir le centre littéraire de la Grèce [1].

Il va sans dire d'ailleurs que cette langue attique, déterminée dans ses caractères généraux, n'était pas strictement identique à elle-même en toute occasion. Tout homme, qui a une personnalité marquée, se fait sa langue dans une certaine mesure. Nous aurons occasion par la suite de relever ces particularités individuelles des grands écrivains du temps. Dès à présent, il est bon d'indiquer ici certaines différences générales.

Un intéressant fragment d'Aristophane, commenté par Sextus Empiricus, atteste (ce que nous aurions d'ailleurs aisément soupçonné) que le langage des paysans athéniens n'était pas celui des citadins [2]. La langue rustique était relativement grossière, soit par l'emploi de certains termes, soit par des intonations plus rudes. Celle de la ville, dans la bouche de quelques raffinés, devenait parfois efféminée. Entre ces deux excès, la langue moyenne d'Athènes (διάλεκτος μέση πόλεως), tenait un juste milieu. Ce qui la distinguait le plus de la langue écrite, c'était sans doute sa rapidité. Elle admettait nombre d'élisions, de crases et d'assimilations qui lui permettaient d'aller vite. En outre, les tours

1. Isocrate, *Antidosis*, 296 : Τὴν τῆς φωνῆς κοινότητα καὶ μετριότητα.

2. Sext. Empir., *Adv. Gramm.*, 1, 10 : Καὶ οὐχ ἡ αὐτὴ (συνήθεια) τῶν κατὰ τὴν ἀγροικίαν, ἡ αὐτὴ δὲ τῶν ἐν ἄστει διατριβόντων· παρὸ καὶ ὁ κωμικὸς Ἀριστοφάνης.

διάλεκτον ἔχοντα μέσην πόλεως
οὔτ' ἀστείαν ὑποθηλυτέραν
οὔτ' ἀνελεύθερον ὑπαγροικοτέραν.

familiers, les ellipses, les phrases irrégulières. Cela est de tous les pays et de tous les temps. Mais comme on causait beaucoup à Athènes et qu'on y causait vivement, il s'était fait, là plus qu'ailleurs, une langue commode, claire, alerte, dégagée de tout embarras, riche en transitions faciles. On y trouvait toutes prêtes une foule de ressources, dont la variété même excitait l'esprit. L'usage y établissait des distinctions fines entre les mots, et ces distinctions, bientôt familières à tous, aiguisaient la pensée, en la provoquant à en chercher d'autres. Un des charmes de la langue attique, c'était l'emploi qu'elle aimait à faire des termes atténués [1]. Tantôt elle y mettait une ironie gracieuse, tantôt une nuance délicate de sentiment, tantôt une discrétion spirituelle, qui aimait mieux laisser deviner en partie les choses que de les dire. Mais, par un contraste remarquable, cette langue, si propre aux sous-entendus, abondait aussi en expressions vives et franches, qu'elle employait à propos. Ce qui nous en donne le mieux l'idée, ce sont les comédies d'Aristophane et certaines parties des dialogues de Platon. On est charmé, en les lisant, d'y prendre sur le fait la conversation athénienne avec toute sa vivacité, sa grâce, son enjouement, et cette sorte de précision dramatique qui fait sentir les plus fines variétés d'humeur ou de caractère comme les plus légers mouvements de la passion.

La langue écrite différait nécessairement, à Athènes comme partout, de la langue parlée; et elle en différait plus ou moins, selon les genres. Nous insisterons ailleurs sur ces différences. Ce qu'il faut dire immédiate-

1. Notons, un peu au hasard, les affirmations négatives (οὐκ ἄχαρις, οὐ πάνυ, οὐχ ἥκιστα), les futurs atténués (οὐκ ἂν ἀπέλθοιμ', ἀλλὰ κόψω τὴν θύραν. Arist., *Acharn.* 403), etc. Au reste, il suffit de lire vingt vers de suite d'une comédie d'Aristophane pour rencontrer maint exemple à l'appui de ces observations.

ment, c'est que, là même où l'écart est le plus sensible, la langue écrite ne cesse pas de s'inspirer de la langue parlée. C'est celle-ci qui a été par excellence l'école des écrivains attiques, qui a fait dès l'enfance leur éducation, qui a tracé dans leur esprit ce qu'on pourrait appeler les routes de la pensée, et qui, par suite, les a marqués de son empreinte. Chez tous, on sent son influence présente et active, à côté de celle de la tradition littéraire dont ils sont les héritiers. Les poètes, dont ils ont appris les vers par cœur, leur suggèrent des réminiscences, qui se transforment en idées, en images, en belles et délicates expressions. Mais ce qui détermine l'allure même de leur pensée et le tour de leur phrase, c'est l'atticisme vivant, au milieu duquel ils ont été élevés. Chacun sans doute l'approprie à son tour d'esprit et le fait sien; mais, sous ces modifications personnelles, le fonds commun se laisse distinguer et reconnaître sans peine. Et de là cette sorte d'aisance charmante qui ne fait guère défaut à aucun d'eux. Ils parlent la langue de leur temps, et cette langue est excellente. Bien loin d'avoir à s'en défier, ils n'ont au contraire qu'à l'écouter constamment en eux-mêmes, comme une bonne conseillère. Pour eux, le sentiment de l'art n'est que le développement de l'instinct. Il en a donc la sûreté et la spontanéité; et il n'est en quelque sorte qu'une forme exquise du naturel.

CHAPITRE II

LES ORIGINES DE LA TRAGÉDIE

BIBLIOGRAPHIE

Les fragments des poètes tragiques antérieurs à Eschyle sont fort peu nombreux. On les trouvera dans les recueils des fragments des poètes tragiques grecs. Celui de Fr. G. Wagner (*Poetarum tragicorum fragmenta*, 3 vol. in-8°, Ratisbonne, 1846-52) a été reproduit dans le volume de la Bibliothèque Didot qui contient les *Fragments d'Euripide*. Le plus récent et le meilleur est celui de A. Nauck (*Tragicorum græcorum fragmenta*, 1 vol. in-8°, 2e édition, Leipzig, 1889).

SOMMAIRE

I. Le sentiment tragique avant la tragédie. — II. Le dithyrambe et la tragédie primitive. — III. Les premiers poètes tragiques : Thespis ; Choerilos ; Pratinas ; Phrynichos.

I

Le premier genre nouveau qui apparut avec éclat au début de la période attique, ce fut le drame; et parmi

les formes diverses qu'il prit successivement, la tragédie, avec le drame satyrique qui en dépend.

De même que l'épopée et le lyrisme, la tragédie, avant de se manifester au grand jour, eut, pour ainsi dire, une existence obscure et inconsciente dans l'âme du peuple. Elle s'y forma lentement, s'y accrut peu à peu et y prépara de loin sa destinée future. Ce qu'on peut discerner d'elle dans cette période embryonnaire se réduit à deux éléments : l'un, mimique, et l'autre, pathétique. L'importance du second est infiniment supérieure à celle du premier.

L'idée de représenter une action fictive comme si elle était réelle est si conforme aux instincts de l'imagination humaine, en particulier chez une race vive et impressionnable, qu'elle a dû être réalisée dès les temps les plus reculés sous des formes multiples. Il serait facile de relever en détail, dans mainte manifestation primitive du génie grec, des traces d'une mimique naïve, qui peut être considérée comme un lointain prélude du genre dramatique [1]. Il nous suffira d'en dire ici quelques mots. Sans parler de l'hyporchème, dont il a été question précédemment [2], il est certain que, dans plusieurs sanctuaires helléniques, le culte local a donné lieu, dès la plus haute antiquité, à des représentations sacrées, dont on ne saurait contester le caractère dramatique [3]. Nous en trouvons de telles notamment en Crète, à Délos, à Delphes [4]. Celles de Delphes, d'après

1. C'est ce qu'a fait, avec plus de zèle que de critique, Ch. Magnin, dans le premier volume de son ouvrage sur les *Origines du théâtre moderne*, Paris, 1838.

2. Tome II, p. 273 et suiv.

3. Lucien, *De la danse mimique*, 15 : Τελετὴν οὐδὲ μίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὑρεῖν ἄνευ ὀρχήσεως.

4. Danse mimique des Curètes en Crète, Strabon, X, 3, 2. La Γέρανος de Delphes représentait la délivrance des enfants voués au Minotaure, Pollux, IV, 101. Fêtes de Delphes, Plutarque, *Questions grecques*, XII.

l'idée que Plutarque nous en donne, formaient une assez longue série de scènes, mal liées et mal conduites, mais parfois d'un grand effet. Lors de la grande fête appelée *Steptérion*, on y représentait le combat d'Apollon contre le serpent Python, et ses suites. Une autre fête, l'*Hérois*, consacrée à Sémélé et célébrée par les Thyiades, reproduisait probablement, sous des formes symboliques, quelque chose du mythe de la naissance de Bacchus. La *Charila* mettait en scène une vieille légende, à la fois naïve et cruelle, qui se déroulait en plusieurs actes. Évidemment toutes ces choses, et d'autres analogues qu'on pourrait citer, avaient un certain rapport avec le drame proprement dit. Mais il faudrait se garder pourtant d'exagérer cette ressemblance. En somme, c'étaient là plutôt des espèces de tableaux vivants, qui ne donnaient pas l'impression d'une action véritable. Ce qui constitue essentiellement le drame, c'est-à-dire le jeu des passions, y était à peine indiqué. Notons donc simplement ces faits comme des indices de l'instinct mimique dans la race grecque, sans méconnaître combien il y avait loin de pareilles représentations à la tragédie, même élémentaire [1].

Celle-ci a pour caractère propre le pathétique. Et voilà pourquoi les seules formes de représentations religieuses qui nous paraissent pouvoir être regardées comme des ébauches de la tragédie future, ce sont celles où la douleur, la pitié, l'effroi, l'enthousiasme se produisaient avec force.

A ce titre, le culte des divinités telluriques mérite une mention particulière. On a vu plus haut quel développement il avait pris au VIe siècle dans les mystères d'Éleusis, consacrés à Déméter, à Coré et à Iacchos [2]. Les sentiments qu'il excitait dans l'âme des initiés étaient

1. Il faut ajouter que nous n'avons pas de renseignements précis sur l'âge de ces représentations religieuses.

2. Tome II, p. 449 et suiv.

certainement voisins de ceux que le drame allait y produire. On s'intéressait passionnément à la douleur de cette mère divine privée de sa fille, on s'associait de cœur à toutes les angoisses de son ardente recherche, on partageait ses espérances, on se réjouissait de sa joie. En même temps, derrière ce drame divin, apparaissait l'image de la nature, privée par les rigueurs de l'hiver de tout ce qui faisait sa joie, et demeurant muette dans une douleur sombre, voisine de la mort, jusqu'au jour où la vie lui revient avec le printemps. L'adoration mystérieuse des grandes lois du monde se mêlait donc à une sympathie profonde pour la douleur maternelle; et de tout cela se dégageait une idée religieuse de la destinée humaine, qui saisissait fortement les esprits. De telles émotions, si elles ont précédé, comme cela paraît probable, les émotions tragiques proprement dites, étaient bien de nature à les préparer.

Mais c'est surtout dans la religion de Dionysos qu'il faut chercher ce qu'il y avait de tragédie latente en Grèce avant la naissance de l'art tragique. Des éléments divers y sont confondus dès l'origine : le mysticisme orgiaque de la Phrygie et de la Thrace, la gaieté rustique et l'ivresse joyeuse du paysan grec, la conception religieuse de certaines lois de la nature. Aussi, entre tous les cultes helléniques, est-ce celui-là qui parle le plus fortement aux sens et à l'esprit tout à la fois. De même que la légende de Déméter, il laisse apercevoir, comme fond de tableau obscur et grandiose, ces phases successives de dépérissement et de renaissance, qui sont la vie même des choses, et dont l'humanité aime à se faire un rêve plein d'espérance. Conceptions vagues pour la multitude, mais capables cependant de la toucher vivement, parce qu'elles se traduisent d'une manière sensible dans des phénomènes naturels. Conceptions profondes et attrayantes pour les intelligences plus pénétrantes, qui aiment

à interpréter librement le symbolisme populaire. Dans ce culte, plus que dans aucun autre en Grèce, on trouve donc ce qui fait les grandes religions : une occasion de hautes pensées, la révélation d'une puissance supérieure, le mystère qui s'impose à la contemplation, et que l'on sent infini à mesure qu'on essaie de le pénétrer. Et d'autre part aussi, tout ce qui fait les religions populaires : à savoir les manifestations extérieures, l'appel aux sentiments exaltés, l'impulsion violente, chère au croyant. Admirablement variée, la légende de Dionysos est pleine de joie et de douleur en même temps. Sous un de ses aspects, c'est une *passion*; sous l'autre, c'est un triomphe. Par là, elle remuait les âmes comme rien ne les avait encore remuées. Elle leur faisait goûter, avec une force incomparable, l'émotion des contrastes, le plaisir brusque des péripéties et des coups de théâtre; en un mot, elle les rendait avides du drame avant sa naissance.

C'est par son côté douloureux qu'elle touche à la tragédie. Sur un fond commun, des récits divers naissent çà et là, qui font voir, à l'aide d'images pathétiques, la violence triste de l'hiver, la vigne dépouillée et mutilée, morte en apparence, mais pour renaître bientôt. En Thrace, c'est la légende du roi Lycurgue, chassant Dionysos et son cortège, mais bientôt cruellement puni, quand le jeune dieu, qui semblait vaincu, révèle sa puissance. A Thèbes, c'est celle de Pentheus, le petit-fils de Cadmos, rebelle lui aussi à Dionysos et déchiré par sa propre mère, Agavé. En Attique, c'est Icarios et sa fille, Érigone. Dans tous les récits de ce genre, certains traits communs nous frappent : la violence des passions déchaînées, la terreur et la pitié poussées au plus haut degré ; surtout, cette chose si éminemment tragique, l'aveuglement de l'homme, croyant voir le mal là où est le bien et préparant sa propre perte par les moyens mêmes qui lui paraissent assurer son succès. Voilà ce

qu'on peut appeler l'essence de la tragédie, et ce que contenait cete religion étrange, si pleine de trouble et si puissante.

Les cultes des héros, partout répandus en Grèce, présentaient quelques-uns des mêmes caractères. S'ils n'avaient pas au même degré l'exaltation, ils y suppléaient par le patriotisme local. Les héros, c'étaient en effet les divinités particulières des villes ou des régions. On les honorait à titre d'ancêtres ou de protecteurs, moins éloignés de la condition humaine que les dieux proprement dits et par là même plus familièrement aimés. Leurs légendes étaient celles qui avaient autrefois rempli l'épopée; mais il semble que, dans les cultes locaux, elles devaient prendre, sans se modifier essentiellement, une forme particulière. Ils y étaient isolés, et par conséquent agrandis. Leur physionomie gagnait à cela quelque chose de plus idéal, et aussi de plus conforme au type du pays. Ils devenaient, ainsi conçus, les patrons, et, pour mieux dire, les saints de la localité. Chose plus digne d'attention encore, leurs fêtes étant essentiellement religieuses, les récits qui les concernaient, de profanes qu'ils étaient dans l'épopée, devenaient religieux, eux aussi. Par suite, toutes les idées qui font partie nécessairement de la religion acquéraient dans ces récits une importance nouvelle. On y considérait l'homme dans ses rapports avec les dieux, conduit ou égaré par eux, subissant leurs lois, quelquefois merveilleusement protégé par leur bienveillance, et quelquefois, au contraire, poussé sans s'en douter aux dernières catastrophes. Ce que nous avons remarqué des fêtes de Dionysos se réalisait également dans celles-ci. On y avait sous les yeux des spectacles variés, très dramatiques par eux-mêmes, et dans ces spectacles une foule d'idées philosophiques apparaissaient à travers le mystère de la religion.

Quelques-unes de ces fêtes de héros nous sont parti-

culièrement connues, et cela justement dans cette période de temps, où se prépare la naissance de la tragédie.

A Sicyone, vers le commencement du VIe siècle, nous voyons célébrer le culte du héros argien Adraste, chef de la première expédition contre Thèbes. Au milieu de l'agora, se dressait un *héroon* ou sanctuaire, qui lui était consacré. On offrait là des sacrifices annuels, et des chœurs chantaient « les souffrances » du héros. Ces souffrances, nous les connaissons. C'étaient la guerre de Thèbes, la mort de tous les compagnons d'Adraste, la destruction de son armée, sa fuite, ses tentatives pour obtenir la sépulture des siens, sa vieillesse désolée. Véritable drame que l'épopée avait déroulé autrefois avec ampleur, et qui se resserrait maintenant dans ces chants en quelques scènes choisies, pleines de terreur religieuse et d'exaltation. Le peuple en était fortement ému. A un certain moment, Sicyone étant en guerre avec Argos, le tyran Clisthène vit un danger dans ces fêtes où ses sujets se passionnaient pour un Argien. Il n'osa pas les supprimer, mais, dépouillant Adraste de ses honneurs, il les transféra à Dionysos [1]. Attribution significative, qui montre bien la ressemblance intime du culte des héros avec le culte bachique.

Dans la grande Grèce et en Sicile, fêtes analogues. Diomède passait pour le premier colonisateur de l'Iapygie et de la Messapie. A Argyrippe, il avait un sanctuaire et des fêtes. A Métaponte, on l'honorait comme un dieu. Plus tard, à Thurii, on lui consacra des statues [2]. L'Italie méridionale était pleine de pareils souvenirs. Toute l'œuvre de Stésichore, si nous la possédions, attesterait avec quelle ferveur, à la fois religieuse et patriotique, les Grecs d'Himère et d'autres villes siciliennes célébraient vers l'an 600 le souvenir de leurs héros. Dans

1. Hérodote, V, 67.
2. Schol. Pind. *Ném.* X, 12. [Aristote], *Récits merveilleux*, 109, 110.

les fêtes du printemps que nous représente un beau fragment de son *Orestie*, des chœurs, interprètes de la piété publique, chantaient ce que les rhapsodes avaient raconté pendant longtemps. Par l'effet du chant, ces vieux récits étaient transformés. Tout ce qu'ils contenaient de religieux était mis en lumière. La grandeur des idées, comme celle des personnages, remplissait les auditeurs d'une admiration pieuse. Il est vrai que, dans les hymnes de Stésichore, le pathétique était tempéré probablement par une sorte de gravité empruntée à l'épopée. Mais ce qui s'était passé à Sicyone, où les chants héroïques avaient pris si aisément le caractère dionysiaque, prouve assez combien l'âme populaire était prête à s'exalter, dès qu'on l'y provoquait par ce genre d'émotions.

Ainsi, quand la tragédie se constitua, dans la première moitié du VIe siècle, on peut dire qu'elle existait déjà à l'état latent, grâce au lyrisme et à la religion qui l'avaient tirée de l'épopée. Elle cherchait sa forme propre : ce fut le dithyrambe qui la lui fournit.

II

Parmi toutes les sortes de chœurs qui figuraient dans les fêtes, il n'y en avait pas de plus populaires que les chœurs de satyres des Dionysies. On les appelait *tragiques* (τραγικοί, de τράγος, bouc), en raison de l'extérieur à demi sauvage et bestial de leurs choreutes, que le peuple nommait les *boucs* [1]. Ceux-ci représentaient en effet le cortège turbulent de Dionysos. Leur chant était le dithyrambe. On a vu précédemment l'histoire de ce genre lyrique [2]. Pendant longtemps, la forme en resta

1. *Etym. Magnum* : Τραγῳδία... ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο οὓς ἐκάλουν τράγους. Le même mot est appliqué à un satyre dans Eschyle, *Prométhée allum. de feu*, fr. 202 (Nauck).

2. Tome II, p. 297.

purement populaire. Mais à la fin du VIIe siècle, le Lesbien Arion de Méthymne, un des maîtres du lyrisme, imagina de perfectionner ces dithyrambes, dont l'effet était si puissant. Il ne dépendait pas de lui, et sans doute il n'essaya pas, d'en modifier la nature. Ce qui les rendait chers au peuple, c'était leur violence : une sorte de délire, d'abord voulu, puis involontaire; un rythme effréné, l'agitation du corps, des chants qui ressemblaient par moments à des cris de douleur [1]. Il se contenta de soumettre ces manifestations dionysiaques aux lois de l'art qui régnait alors. Il y mit de l'ordre, il y introduisit la symétrie lyrique, il en régla la turbulence même.

Ces chœurs, plus ou moins assujettis à cette discipline nouvelle, furent certainement en Grèce ce qui passionna le plus le public pendant les vingt ou trente années qui précédèrent immédiatement la naissance de la tragédie.

Les Dionysies, où ils se produisaient, étaient de toutes les fêtes celles où l'âme populaire se mettait le plus franchement en liberté [2]. L'ivresse y aidait peut-être; mais il est difficile de croire qu'elle eût part au dithyrambe; et vraiment, elle n'y était pas nécessaire. Quand l'homme du peuple, déguisé en satyre et devenu en imagination un des compagnons de Dionysos, chantait les souffrances de son dieu ou ses triomphes, il se sentait bien plus ému que dans les représentations solennelles des autres cultes. Tantôt s'abandonnant à la joie et tantôt au contraire prenant au sérieux sa douleur, il

1. Proclus, *Chrestom.*, 14 : Ἔστιν οὖν ὁ μὲν διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ· καὶ σεσόβηται μὲν τοῖς ῥυθμοῖς.

2. Nous connaissons mal l'histoire des Dionysies. Il est probable qu'au commencement du VIe siècle, il n'y avait qu'une fête de Dionysos, celle de la fin de l'automne, fête du vin nouveau, connue plus tard sous le nom de *Dionysies des dèmes*. Voyez Mommsen, *Heortologie*, p. 330, 332; cf. J. Girard, art. *Dionysies* dans le *Dictionnaire* de Daremberg et Saglio.

jouissait de ces péripéties, si appropriées à son instinct dramatique. C'était un plaisir pour lui que d'insulter dans des chants de triomphe les ennemis de son dieu, qui devenaient alors ses propres ennemis; et c'en était un autre que de souffrir avec lui et de se lamenter sur ses malheurs. Ces alternatives étaient si bien le caractère des chœurs tragiques, qu'on finissait, ce semble, par donner le même nom à d'autres formes du lyrisme religieux, où elles se retrouvaient. Hérodote, dans le passage cité plus haut, appelle chœurs *tragiques* ceux qui célébraient à Sicyone les souffrances du héros Adraste. C'est qu'en effet, quel que fût le sujet des chants et le costume des choreutes, on sentait alors confusément qu'un genre nouveau prenait naissance, un genre dont le dithyrambe proprement dit était le type, mais qui comportait d'ailleurs d'assez notables variations. Son seul caractère distinctif, c'était d'être, entre tous, le genre pathétique par excellence. Procédant directement du vieux chant populaire des satyres, il s'appelait *tragique* par tradition, alors même que la signification propre du mot n'était plus justifiée [1].

Lorsque Aristote parle des *improvisations* qui ont été le début de la tragédie, c'est sans doute à ces représentations lyriques qu'il fait allusion [2]. Même après Arion, le dithyrambe gardait beaucoup de son ancienne liberté. Des innovations musicales ne doivent pas être conçues comme une sorte de loi nouvelle, qui, du jour au lendemain, se serait imposée partout impérieusement. Arion avait montré à Corinthe un type de dithyrambe plus beau, plus correct, plus savant. On l'imitait,

1. Wilamowitz, dans son *Euripides Heracles* (1re éd. t. I, ch. 2) prend à la lettre le mot τραγικός et admet que les chœurs de Sicyone, même quand ils chantaient Adraste, étaient formés de choreutes déguisés en satyres. L'ancienne hypothèse paraît plus vraisemblable.

2. *Poétique*, c. 4.

çà et là, du mieux qu'on pouvait, mais librement. Chaque village peut-être, avait sa manière. L'ancienne improvisation maintenait ses droits plus ou moins fortement. Toutefois, elle ne pouvait guère trouver place dans les chants du chœur. On n'improvise qu'à soi tout seul. Son domaine propre, c'étaient les récits mélodiques qui servaient de prétexte à ces chants. Un narrateur, à l'imagination vive, à la parole facile, poète et chanteur par instinct, — qui d'ailleurs pouvait fort bien n'être autre que le coryphée lui-même, — y exposait à la foule les souffrances du dieu ou du héros national [1]. Selon que le sujet l'inspirait, il amplifiait librement telle ou telle partie de son thème. Son récit était une sorte de mélopée, d'un rythme uniforme, aisé, et nécessairement peu sévère. Il le jouait en même temps qu'il le chantait. Cela s'appelait *préluder au dithyrambe* (ἐξάρχειν τὸν διθύραμβον) : le chœur répétait, de temps à autre, soit quelques-unes de ses paroles, soit un refrain convenu. Aristote dit formellement que la tragédie est sortie de ces préludes du dithyrambe (ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον) [2]. On ne peut douter qu'il n'ait raison. Toutefois les chants du chœur ont dû prendre de jour en jour, à partir d'Arion, une importance nouvelle. Autrefois sans doute, ce n'étaient guère que des cris de douleur, des refrains plaintifs très élémentaires. Peu à peu, ils se transformaient en de vrais développements lyriques, et c'était là surtout ce qui touchait la foule. Si l'on se représente cette série de chants, précédés chacun d'un prélude narratif, on a l'idée d'une ébauche de tragédie sans dialogue, déjà divisée en scènes, déjà pourvue d'une sorte d'action, et aboutissant à une la-

1. C'est peut-être à cela que fait allusion Pollux IV, 123 : Ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο. De toute façon, l'expression ἀπεκρίνατο semble impropre.
2. *Poétique*, pass. cité.

mentation finale provoquée par quelque chose d'analogue à un dénouement. D'une part un chœur, qui subsistera toujours dans le drame perfectionné, de l'autre un narrateur, qui deviendra bientôt l'acteur tragique proprement dit[1].

Les progrès de la tragédie naissante sont extrêmement obscurs pour nous. Pour les exposer de manière à être compris, il faut d'abord laisser de côté les petits faits personnels, relatifs aux poètes, et suivre seulement du regard l'évolution probable du genre. Aristote l'a résumée en disant qu'on perfectionna tour à tour chacun des éléments dramatiques, à mesure qu'ils se révélaient[2]. Cela donne l'idée d'une croissance assez lente, à laquelle collaborèrent les poètes et le public. Telle ou telle innovation fut sans doute essayée en plusieurs endroits à la fois. Elle plut et s'imposa. Les maîtres de ce temps furent des esprits clairvoyants, qui découvrirent les principes essentiels de leur art en expérimentant sans cesse quelque nouveauté.

Cette longue série de progrès peut se résumer en trois faits principaux : élimination de l'élément satyrique, transformation du narrateur primitif en acteur, constitution d'une action régulière.

Les satyres étaient à leur place dans les chants bachiques proprement dits, c'est-à-dire dans ceux qui

1. En un certain sens, la tragédie de ce temps est uniquement dans les chants du chœur Cela seul est *tragique* au sens propre du mot. Le narrateur se tient en dehors du drame et ne fait que le préparer : il remplit à peu près la fonction du « récitant » dans les théâtres d'ombres chinoises. Voilà pourquoi Diogène Laerce (III, 56) n'avait pas tort d'affirmer qu'avant Thespis le chœur constituait le drame à lui tout seul (μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν). Et Athénée est assez exact aussi, bien que peu précis, quand il dit (XIV, 630 c) : Συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία · διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχεν.

2. *Poétique*, c. 4 : Κατὰ μικρὸν ηὐξήθη, προαγόντων ὅσον ἐγίνετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν.

avaient pour objet les légendes de Bacchus. Au contraire, ils n'avaient vraiment rien à faire dans la plupart des légendes de héros. A mesure que celles-ci entrèrent plus largement dans les fêtes de Bacchus, comme équivalent de celles-là, les satyres durent être plus souvent remplacés par des chœurs non satyriques. Ces derniers représentaient le cortège naturel des héros, leurs compagnons, leurs soldats, leurs serviteurs, comme les satyres eux-mêmes personnifiaient dans les légendes de Bacchus les suivants du dieu. Il y eut alors deux sortes de chœurs tragiques, de caractères assez différents [1]. Mais comme, au fond, l'esprit grec était très conservateur dans les choses religieuses, il est peu probable qu'on se soit décidé à éliminer complètement le chœur satyrique des représentations où figurait un chœur héroïque. Si la chose fut tentée, elle dut déplaire au public et l'inquiéter. Il n'y avait pas à dire : c'était dépouiller Bacchus d'un genre d'hommages auquel il était habitué. On ne savait pas comment il prendrait cela. Le chœur satyrique lui était cher, parce qu'il était proprement à lui. La prudence commandait à une cité croyante de le maintenir à côté du nouveau chœur dont on lui offrait le spectacle [2]. Voilà sans doute comment, dans les tragédies dont les héros étaient le sujet, on fut amené à réserver aux satyres un acte, prologue ou exode, qui devint le germe du drame satyrique proprement dit [3]. En leur assurant ainsi leur place, on se

1. On remarquera que, dans le passage de l'*Etymolog. Magnum* cité plus haut (p. 30, n. 1), il est dit : τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο. On peut inférer des mots τὰ πολλά que cela n'avait pas lieu toujours.

2. Le proverbe Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον a sa légende bien connue; (Suidas. s. v.) On dit qu'il fut d'abord la formule spontanée d'une vive réclamation du peuple, indigné de voir qu'on frustrait le dieu de ses satyres. Quelle que soit la valeur de cette historiette, elle traduit du moins un genre de scrupule fort naturel, qui dut alors exercer une influence capitale sur le développement du genre tragique.

3. Aristote, *Poétique*, c. 5 : Διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπε-

débarrassait d'eux partout ailleurs, et cela permit l'heureuse transformation qui fit passer la tragédie de la forme satyrique à la forme purement héroïque. Ce changement s'accomplit plus ou moins vite, selon les lieux, selon les poètes, selon le public. Mais, une fois commencé, il s'accomplit sûrement. Le public en Grèce avait un instinct trop juste des convenances pour n'en pas sentir vivement les avantages.

Un autre progrès, simultané, fut la transformation du narrateur en acteur proprement dit. A défaut de renseignements sur ce point, on ne peut qu'indiquer en gros et par à peu près ce qui dut se passer. Ce fut évidemment le chœur, assujetti déjà à la fiction dramatique, qui peu à peu y attira le narrateur. Un poète, peut-être Thespis, imagina de faire, de l'ἐξάρχων du dithyrambe devenu tragédie, un être fictif, directement intéressé comme les choreutes au sujet choisi. Cela était si naturel et si propre à augmenter l'intérêt qu'on dut renoncer aussitôt à faire autrement. Selon le mot d'Aristote, un des éléments du drame venait d'apparaître. Dans les tragédies dionysiaques, l'ancien narrateur devint ainsi ou Bacchus lui-même, ou l'un de ses ennemis, parfois encore un des premiers propagateurs de son culte. Dans les tragédies héroïques, il représenta, suivant les circonstances, tel ou tel des personnages célèbres de l'épopée. Le plus souvent même, il dut jouer successivement plusieurs rôles divers. Tour à tour héros, dieu, messager, il sortait et rentrait, apportant chaque fois au chœur de nouveaux sujets, qui lui per-

σεμνύνθη. Il résulte certainement de ce témoignage, en particulier du mot ὀψέ, que la tragédie fut longtemps associée à l'élément satyrique. Pour concilier ce fait avec celui de l'emploi de chœurs purement héroïques, n'est-il pas nécessaire d'admettre que les satyres paraissaient à un certain moment ? C'est d'ailleurs aussi ce qui explique le mieux l'union du drame satyrique et de la tragédie dans la tétralogie.

mettaient de varier ses chants. Au fond, il ne faisait que ce qu'avait fait avant lui le narrateur primitif. Mais il le faisait beaucoup mieux. Car il était la tragédie vivante, et par lui la légende héroïque devenait une réalité qu'on avait désormais sous les yeux. Secondaire au début, son rôle contenait en lui-même tout l'avenir du drame.

Un troisième et dernier progrès est à noter : la constitution d'une action régulière. A vrai dire, ce n'est pas là un fait qui ait besoin d'être expliqué. Il résulta naturellement du succès même de la tragédie, qui l'obligeait à se perfectionner sans cesse. Le premier pas dans cette voie fut l'abandon de l'ancienne improvisation. De même que le rôle du chœur, celui de l'acteur dut être entièrement arrêté d'avance. Et dès lors on sentit que les diverses scènes gagnaient à être bien liées les unes aux autres et qu'une progression d'intérêt y était fort utile. Toutefois, ce fut là surtout que la difficulté naturelle de l'art se fit sentir. Bien composer une pièce, comme l'a remarqué Aristote, est justement ce qu'il y a de plus difficile et ce qu'on apprend en dernier lieu [1]. On peut donc admettre que, malgré la bonne volonté des poètes et leurs efforts, ces tragédies primitives étaient en général assez mal composées. Comme les chants du chœur y étaient presque tout, l'action restait fort élémentaire. On ignorait l'art de varier une situation, de créer des péripéties, de montrer les aspects divers d'une même nature morale. C'est sans doute aux essais confus des poètes de ce temps qu'il faut rapporter l'origine première de la structure tétralogique [2]. Si elle n'était

1. Aristote, *Poétique*, c. 5 ; Οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἤθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἅπαντες.

2. Voir sur ce sujet Heimsoeth, *De tragœdiæ graecae trilogiis commentatio*, Bonn, 1869, et mon étude sur *Les Origines de la tétralogie grecque* (Revue des Études grecques, t, I, n° 4). Cf. Weil, *Journal des*

pas née spontanément, ce serait, à coup sûr, la plus étrange des conventions. Au contraire, en tenant compte à la fois des témoignages et des vraisemblances, rien ne s'explique plus aisément. L'ancien dithyrambe était relativement court : les premières tragédies lui ressemblèrent en cela. On se contentait de fables peu étendues. A mesure que le genre nouveau prit plus d'importance, on fut conduit à chercher des sujets plus amples, à multiplier les épisodes, en un mot, à construire des pièces dont la représentation eût une longue durée. C'est ce qu'Aristote atteste expressément [1]. On eut ainsi de vastes tragédies lyriques, assez mal liées, dont les diverses parties, bien que cohérentes, pouvaient aisément se séparer [2]. Dans ces conditions, le rôle du chœur devenait singulièrement fatigant. Il suffit, pour que la séparation des parties s'accusât de plus en plus, qu'on eût l'idée de partager les choreutes en autant de sections qu'il y avait d'épisodes principaux. De même que l'acteur jouait successivement plusieurs rôles, le chœur, lui aussi, pouvait bien représenter tour à tour, dans ces longues pièces, divers groupes : par exemple les compagnons de Laïos, puis ceux d'Œdipe, puis ceux d'Étéocle ou de Polynice. Une représentation tragique ainsi organisée se composait en fait de plusieurs groupes

Savants, janvier 1890 (ou *Études sur le drame antique*, Paris, 1897, p. 13 et suiv.) et Wecklein, Sitzungsber. der munch. Ak. 1891, p. 327 et suiv.

1. *Poétique*, c. 4 : Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη. La fable a gagné en étendue en même temps qu'elle s'est débarrassée de l'élément satyrique. Sur le nombre des épisodes, même passage : Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται.

2 Aristote (*Poét.* c. 5) parle de ces anciennes tragédies « à la durée indéterminée » ἀόριστοι τῷ χρόνῳ, qui ressemblaient par là à des épopées. La durée dont il s'agit là n'est pas celle de la représentation, mais celle de l'action fictive. Il en résulte que ces tragédies embrassaient de longues séries d'événements, comme les épopées, comme la *Thébaïde* par exemple.

dramatiques successifs, qu'on pouvait appeler à volonté *épisodes* ou *tragédies*, selon qu'ils étaient plus ou moins distincts les uns des autres. L'un de ces groupes, le premier ou le dernier, probablement le dernier, conservait, comme nous l'avons vu, l'ancien caractère satyrique. Pour passer de là à la tétralogie liée, c'est-à-dire à celle qui se compose de quatre pièces (dont un drame satyrique) relatives à un même sujet général, il n'y avait évidemment qu'un pas. Il fallait simplement fixer à trois le nombre des épisodes tragiques et déterminer une fois pour toutes la place de l'épisode satyrique. L'usage, ici comme partout, dut précéder et préparer peu à peu la prescription légale, qui devint la règle des concours publics.

Nous n'avons rien dit encore du dialogue. C'est qu'il ne nous paraît pas avoir toute l'importance qu'on lui attribue communément. La tragédie aurait pu se passer toujours du dialogue. A la rigueur, un seul personnage et un chœur, des monologues et des chants, suffisaient à la constituer. Pourtant, il n'est guère douteux qu'une fois le narrateur transformé en acteur, le dialogue proprement dit n'ait pris naissance. Il put avoir même plusieurs formes. Tantôt purement lyrique, il consistait en un chant alterné, dans lequel l'acteur et le chœur se répondaient. C'était le plus souvent un échange de plaintes, de questions pathétiques, de gémissements et de cris de douleur. De là le κομμός de la tragédie classique. Tantôt le chœur seul chantait à proprement parler, l'acteur usant d'une sorte de récitation mélodramatique, plus ou moins voisine de la simple déclamation. Tantôt enfin, le coryphée se faisait l'interprète du chœur, et alors un véritable dialogue parlé s'engageait entre lui et l'acteur. Toutes ces manières de faire étaient simples, naturelles : il est probable qu'elles ont dû être employées de bonne heure, et simultanément.

Aristote nous apprend que le mètre de la tragédie primitive fut le tétramètre trochaïque [1]. Cela ne peut s'appliquer évidemment qu'au dialogue. Il ajoute : « Quand on se mit à parler (au lieu de chanter), la na» ture même des choses fit trouver le mètre convena» ble; de tous les mètres, le plus accommodé à la pa» role est l'iambe [2]. » On peut conclure de là qu'au temps où régnait le tétramètre, il n'y avait point de rôles, ni de parties de rôles, qui fussent simplement parlés. Tout était plus ou moins chanté. Mais il y eut évidemment une série de degrés intermédiaires par lesquels on passa du chant primitif à la simple récitation iambique. La date de l'apparition de l'iambe ne nous est pas connue. Toutefois ce mètre ne dut prédominer définitivement qu'après les débuts d'Eschyle et par son influence. Car une vieille tradition rapportée par Suidas faisait de Phrynichos l'inventeur du tétramètre [3]. Qu'il l'ait inventé ou même introduit au théâtre, cela ne saurait être admis. Mais on peut conclure de ce témoignage, d'abord que le tétramètre dominait encore dans ses dialogues tragiques, au moins pendant la première période de sa vie, ensuite qu'il avait donné à ce genre de dialogues beaucoup plus d'importance que ses prédécesseurs, et peut-être enfin, qu'il fut le premier à faire débiter par l'acteur certaines parties de son rôle sans mélopée et sans accompagnement musical. Ce dernier fait marquerait bien le moment de transition qu'Aristote semble avoir en vue dans le passage cité, quand il parle du temps, « où on se mit à parler tout

1. *Poétique*, c. 4 : Τὸ μὲν πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.

2. *Poét.*, c. 4 : Λέξεως δὲ γενομένης, αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν.

3. Suidas, Φρύνιχος. Bergk, *Griech. Lit.* III, p. 266, n. 47, propose de lire τριμέτρου. C'est modifier le texte sans raison décisive. Je crois qu'on peut l'expliquer tel qu'il est.

simplement. » Comme ce fut, d'après lui, cette habitude nouvelle qui fit substituer l'iambe au tétramètre, on est en droit de penser qu'on se servait encore du tétramètre quand elle fut introduite.

On voit d'ailleurs que, bien avant cette dernière innovation, la tragédie, dès le VIe siècle, possédait assez de ressources propres pour atteindre à une remarquable puissance d'effet. Ainsi s'explique qu'elle ait alors pris possession de la faveur publique avec une force toujours croissante et qu'elle ait suscité des poètes de valeur, qui furent les prédécesseurs d'Eschyle.

III

Il est impossible aujourd'hui de faire la part exacte de chacun de ces poètes dans les progrès que nous venons d'esquisser. Il ne l'est pas moins d'apprécier exactement leur talent. Leurs œuvres ont péri. N'étant jamais remises sur la scène à partir du temps d'Eschyle, elles furent oubliées dès le siècle suivant et disparurent alors presque toutes. D'une manière générale, nous devons nous représenter ces poètes comme des entrepreneurs de spectacles et des maîtres de ballet. Ils excellaient autant à instruire un chœur, ou même à danser, qu'à composer des chants ou des dialogues [1]. Disons rapidement le peu qu'on sait de chacun d'eux.

Le sicyonien Épigène est cité quelquefois comme un devancier de Thespis. Mais aucune innovation précise ne lui étant attribuée, il est bien probable qu'il faut voir simplement en lui un de ces poètes lyriques doriens, qui, au commencement du VIe siècle, adaptèrent

1. Athénée, I, p. 22 : Φασὶ δὲ καὶ ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ποιηταὶ Θέσπις, Πρατίνας, Κρατῖνος, Φρύνιχος ὀρχησταὶ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ μὴ μόνον τὰ ἑαυτῶν δράματα ἀναφέρειν εἰς ὄρχησιν τοῦ χοροῦ, ἀλλὰ καὶ ἔξω τῶν ἰδίων ποιημάτων διδάσκειν τοὺς βουλομένους ὀρχεῖσθαι.

le dithyrambe au culte des héros, et, par là, préparèrent l'avénement de la tragédie. Ce que nous avons dit plus haut des chants tragiques de Sicyone en l'honneur d'Adraste s'applique à son œuvre. On comprend ainsi comment, d'après une tradition, les mots οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον purent être prononcés pour la première fois à propos de ses poésies [1].

C'était sans doute du nom d'Épigène et de quelques autres poètes du même genre que les Péloponnésiens s'autorisaient pour revendiquer l'honneur d'avoir donné naissance à la tragédie [2]. En un certain sens, cet honneur paraît bien leur avoir appartenu en effet. Mais cette tragédie péloponnésienne se distinguait à peine du dithyrambe. Ce fut en Attique qu'elle devint vraiment une chose nouvelle.

Les traditions athéniennes personnifiaient en Thespis l'invention de la tragédie. En fait, les témoignages qui se rapportent à lui nous font entrevoir plutôt toute une série d'essais, tentés peut-être par plusieurs poètes à la fois; il fut le plus hardi et le plus heureux, il eut l'instinct le plus sûr de ce qui était bon, et ce fut lui qui marqua la voie. L'apogée de sa vie littéraire doit être placé vers l'an 535 avant notre ère, date pro-

1. Suidas, v. Θέσπις : Τραγικὸς ἑκκαιδέκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγῳδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος · ὡς δέ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην. Nous ne savons pas à quelles listes de fantaisie se réfère ici le lexicographe. Cela importe peu. Il est clair que plusieurs contemporains d'Épigène ont dû faire ce qu'il a fait. On aurait pu constituer ainsi tout un catalogue d'obscurs chorodidascales de Sicyone et des villes voisines. — Zenob. V, 40 : Τῆς γὰρ ποιήσεως ἐκ διθυράμβου τὴν καταρχὴν εἰληφυίας καὶ τὰ πρὸς Διόνυσον ἀνήκοντα πραγματευομένης, Ἐπιγένης ὁ Σικυώνιος οὐχ οὕτω ποιήσας ἤκουσε τοῦτον τὸν λόγον · οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. — Mentionnons, à titre de simple curiosité, le fabuleux Thémis, signalé par Malalas (*Chronogr.* V, 60, p. 142, éd. de Bonn) comme ayant le premier donné des drames *après la prise de Troie*. Thémis n'est-il pas là pour Thespis ? simple distraction de l'auteur ou du copiste.

2. Aristote, *Poétique*, c. 3.

bable de l'institution des concours tragiques officiels à Athènes [1]. Si l'on songe, d'ailleurs, que l'établissement de ces concours implique tout un développement antérieur du genre nouveau, il paraît naturel d'admettre que Thespis put commencer à se faire connaître vingt-cinq ou trente ans plus tôt, vers 560 environ, c'est-à-dire au temps de la vieillesse de Solon. Le témoignage de Plutarque qui les met en rapport l'un avec l'autre confirme ce calcul [2].

Durant ce laps de temps, il est évident que Thespis, esprit inventif et créateur, ne manqua pas de perfectionner sans cesse son art. Né à Icaria, au nord du Pentélique, à peu de distance de Marathon [3], il fut un des premiers à introduire dans les spectacles dionysiaques des dèmes voisins les innovations péloponnésiennes, c'est-à-dire les récits des aventures des héros. Un passage bien connu de l'*Art poétique* d'Horace nous le représente promenant de bourg en bourg ses tragédies sur un chariot; il ajoute qu'on les jouait, le visage barbouillé de lie [4]. Ce qu'il peut y avoir de vrai dans cette tradition, évidemment fort confuse, c'est que Thespis à ses débuts se produisit surtout dans des fêtes de village; il y régnait une liberté qui permettait au poète de se soustraire plus hardiment aux usages reçus. Bientôt, pourtant, le succès

1. Suidas, Θέσπις, dit qu'il fit jouer des pièces (ἐδίδαξε) dans la soixante-et-unième Olympiade (536-533). Nous prenons 535 comme date moyenne. Cf. *Chronique de Paros*, ép. 43, et Clinton, *Fasti hellenici*, anno 535.

2. Plutarque, *Solon*, 29. Sur les relations de Thespis avec Pisistrate, rien de bien certain. Donaldson, *Theatre of the Greeks*, p. 69, fait de lui « un agent du tyran ». Cela est par trop conjectural. Pisistrate protégeait les lettres, les spectacles, tout ce qui occupait et charmait le peuple. Il dut voir d'un bon œil le succès de la tragédie naissante. N'allons pas au delà.

3. C'est aujourd'hui Dionysos. Sur la situation topographique de ce dème, établie par des recherches récentes, voir un extrait d'une lettre de M. Bikélas, *Revue des Études grecques*, I, n° 1, p. 125.

4. Horace, *Art poétique*, 275-77.

l'enhardit. Sortie d'Icaria, sa tragédie se fit recevoir dans Athènes. Elle inquiéta d'abord les vieux Athéniens [1]. Ce qui les troublait, c'était cette fiction hardie qui mettait sous les yeux du public les personnages légendaires eux-mêmes, comme s'ils étaient vivants. Il leur semblait qu'on n'avait pas le droit de disposer ainsi des héros ; ils ne voulaient pas qu'on leur fît dire ce que peut-être ils n'auraient pas dit. Il y avait là une sorte de mensonge qui offensait ces esprits honnêtes et simples. Mais le peuple était charmé et ses chefs trouvaient bon qu'il le fût. Le succès fut tel que, à chacune des grandes fêtes dionysiaques, plusieurs poètes à la fois se présentèrent avec des tragédies pour se disputer la faveur du public [2]. Concours d'abord privé, qui ne tarda pas à devenir officiel.

On a fait honneur à Thespis de presque toutes les inventions capitales qui ont constitué l'art tragique et de quelques autres moins importantes. C'est lui qui aurait, le premier, ajouté au chant du chœur un *prologue* et des *récits* [3] ; lui encore, — et ceci au fond revient au même, — qui aurait institué le rôle de l'*acteur* en face de celui du chœur [4] ; enfin c'est lui qui aurait créé la mise en scène, par l'introduction du masque [5]. Vraisemblables d'une manière générale, ces assertions ont peut-être le tort de ne pas tenir assez de compte de ce qui avait pu être fait déjà avant Thespis, et surtout de ce qui se fit

1. Plutarque, *Solon*, 29. Diogène Laerce (I, 60) va plus loin : Καὶ Θέσπιν ἐκώλυσε τραγῳδίας ᾄδειν καὶ διδάσκειν, ὡς ἀνωφελῆ τὴν ψευδολογίαν.

2. Platon, *Minos*, 16 : Ἔστι δὲ τῆς ποιήσεως δημοτερπέστατόν τε καὶ ψυχαγωγικώτατον ἡ τραγῳδία. Cette vertu propre de la tragédie, qui tient à sa nature même, dut se faire sentir dès le début. Le peuple aime le pathétique.

3. Themistios, *Orat*. 26, p. 382 Dindorf : Τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς, Θέσπις δὲ πρόλογον καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν.

4. Diog. Laerce, III, 56.

5. Suidas, Θέσπις.

autour de lui. Nous n'avons d'ailleurs aucun moyen de les discuter utilement dans le détail.

Rien d'authentique ne s'est conservé de l'œuvre du premier poète tragique d'Athènes. Quand le goût de l'histoire littéraire se fut répandu en Grèce, on sentit vivement combien cette perte était regrettable. Pour la réparer, quelques hommes, qui avaient plus d'industrie poétique que de scrupules, refirent à leur manière les tragédies manquantes. On n'est pas peu surpris de rencontrer parmi ces ingénieux faussaires le savant péripatéticien Héraclide de Pont[1]. De cette fabrique d'antiquités sortirent les drames dont quatre fragments sans valeur sont venus jusqu'à nous. Suidas en a énuméré les titres : les *Jeux funèbres de Pélias*, *Phorbas*, les *Prêtres*, les *Jeunes Gens*, *Penthée*[2]. Créées par de spirituels érudits, peut-être ces pièces ont-elles du moins sauvé de l'oubli les noms de quelques-unes des tragédies véritables de Thespis.

Thespis représente, à lui tout seul, la première génération des poètes tragiques. La seconde figure dans l'histoire littéraire par trois noms, ceux de Chœrilos, de Pratinas et de Phrynichos. Prédécesseurs immédiats d'Eschyle, leur vieillesse a été contemporaine de son adolescence ou de sa jeunesse. Ce sont eux, par conséquent, qui ont préparé le grand essor du genre tragique. On ne saurait trop regretter qu'ils nous soient si mal connus. Entre leurs mains, la tragédie devient en quelque sorte une institution publique. Victorieuse des défiances et des incertitudes de l'opinion, elle a désormais sa place dans les nouvelles fêtes dionysiaques, récemment instituées ou agrandies. L'État l'encourage en lui réservant des prix et en constituant pour elle des chorégies spéciales à côté des chorégies dithyrambiques. Les

1. Diog. Laerce, V, 92, d'après Aristoxène.
2. Suidas, Θέσπις. Welcker, *Griech. Tragœd.*, I, p. 16.

concours se succèdent régulièrement d'année en année. Par suite, un désir nouveau de grandeur et de perfection s'impose à la fois au public et aux poètes. Athènes adopte la tragédie, et celle-ci veut se rendre vraiment digne d'Athènes.

Chœrilos était Athénien. Il prit part au concours tragique pour la première fois dans la 64e Olympiade (524-521 av. J. C.)[1]. Un témoignage ancien le fait figurer à côté de Phrynichos, quarante ans plus tard, dans la 74e Olympiade (484-481)[2]. Ces deux dates doivent nous donner approximativement les deux termes extrêmes de sa vie littéraire. Selon Suidas, il aurait fait représenter cent soixante drames et il aurait été vainqueur treize fois. Le premier de ces chiffres a contre lui sa propre invraisemblance[3]; le second peut bien être exact. Une seule de ses tragédies nous est connue par son titre : c'est l'*Alopé*, empruntée aux légendes de l'Attique[4]. Aucun fragment certain de Chœrilos n'est venu jusqu'à nous[5]. Ajoutons qu'un vieux proverbe nous le représente comme le roi du genre satyrique[6].

Pratinas de Phlionte a eu un peu plus de célébrité. Il concourut, nous dit-on, avec Eschyle et Chœrilos dans la 70e Olympiade (500-497 av. J.-C.)[7]; c'est la seule date

1. Suidas, Χοιρίλος.
2. Cyrille, *c. Julien*, p. 13 B.
3. Il est à remarquer, toutefois, qu'au temps de la jeunesse de Chœrilos, les tragédies pouvaient être beaucoup plus courtes qu'elles ne le furent plus tard. En outre, les divers épisodes d'un même groupe pouvaient avoir des titres à eux, distincts du titre collectif. Nous sommes là en pleine obscurité ; il faut donc se garder d'être trop affirmatif.
4. Pausanias, I, 14, 2.
5. Les quelques mots cités par Eustathe (*Iliade*, p. 809, 43) et par Tzetzès (*Rhet. gr.* de Walz, III, p. 350), pourraient bien appartenir à un autre Chœrilos.
6. Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις. Proverbe cité par les grammairiens latins, notamment par Plotius, p. 507, Keil.
7. Suidas, Πρατίνας.

de sa vie qui nous soit connue. Suidas lui attribue cinquante pièces, dont trente-deux drames satyriques. C'est en effet dans le drame satyrique surtout que Pratinas semble avoir marqué sa supériorité. Ses Σάτυροι et ceux de son fils Aristias passaient pour les plus remarquables après ceux d'Eschyle [1]. Nous y reviendrons plus loin. Un titre incertain de tragédie (les *Caryatides*) et un titre authentique de drame à satyres (les *Lutteurs*), voilà tout ce qui nous reste de lui, en dehors de quelques fragments lyriques, étrangers à l'histoire du drame. Un de ces fragments, cité ailleurs [2], nous révèle un véritable poète, gracieux et moqueur. En se plaignant des empiètements de la musique sur la poésie dans l'hyporchème, Pratinas y fait preuve d'une spirituelle fantaisie.

Un grand poète nous reste à nommer : c'est Phrynichos. Athénien de naissance, fils de Polyphradmon, et père lui-même d'un autre Polyphradmon qui devint aussi poète tragique, il fut l'élève ou en tout cas l'héritier de Thespis. Sa première victoire est rapportée par Suidas à la 67e Olympiade (512-509 av. J.-C.) [3]. Sa *Prise de Milet* dut être jouée peu après l'événement qu'elle représentait, vers 494. L'émotion profonde qu'elle causa est attestée par Hérodote [4]. Les Athéniens s'irritèrent de ce qu'on leur avait mis sous les yeux un désastre dont ils se sentaient en partie responsables : ils frappèrent le poète d'une amende. Nous avons déjà vu qu'un témoignage ancien le faisait figurer à côté de Chœrilos dans la 74e Olympiade (484-481). En 476 probablement, sous l'archontat d'Adimante, eut lieu son plus beau triomphe.

1. Pausanias, II, 13. 5.

2. Tome II, p. 8, note 1. Pour le texte, voir Bergk, *Poetæ lyrici græci*, III, p. 577 et suiv. (4e éd.)

3. Suidas, Φρύνιχος.

4. Hérodote, VI, 21 : Ἐς δάκρυα ἔπεσε τὸ θέητρον. Cf. Strabon, XIV, p. 635 ; Plut. *Moralia*, p. 814 B ; Élien, *Hist. variée*, XIII, 17 ; Schol. *Guêpes*, v. 1490 ; Ammien Marcellin, XXVIII, 1, 4.

Thémistocle, tout fier de sa récente victoire, remplissait les fonctions de chorège de sa tribu. Une pièce de Phrynichos fut représentée par ses soins et remporta le prix. Tout fait supposer que c'étaient les *Phéniciennes*, véritable tragédie de circonstance, qui célébrait la victoire de Salamine, et par conséquent le glorieux chorège, sans le nommer [1]. Phrynichos était alors âgé. Nous ignorons la date de sa mort, qui eut lieu en Sicile [2]. Il disparaît pour nous au moment où Eschyle entre dans tout l'éclat de sa renommée.

Neuf seulement de ses pièces nous sont connues de nom : *les Égyptiens*, *Alceste*, *Antée ou les Libyens*, *les Danaïdes*, *la Prise de Milet*, *les Femmes de Pleuron*, *Tantale*, *Troilos*, *les Phéniciennes* [3]. La somme des fragments, en y joignant ceux qui proviennent d'autres tragédies inconnues, est minime. Toutefois, quelques-uns d'entre eux nous permettent de deviner, d'après la grâce et la variété des mètres employés, le talent lyrique de Phrynichos [4].

1. Plutarque *Thémistocle*, c. 5.

2. Anonyme Περὶ κωμῳδίας, III, 10. Le mot tronqué.... φράδμονος, débris de Πολυφράδμονος, montre qu'il s'agit bien là de Phrynichos le tragique et non du poète comique du même nom.

3. Suidas, Φρύνιχος. Scol. Aristoph. *Guêpes*, 1481 ; Glaucos, *Arg. des Perses* ; Athénée, XIII, p. 564 f. Hesych., Ἐφέδρανα. Cf. Welcker, *Die griech. Tragœd.*, I, p. 18 et suiv. et E. von Leutsch, *Philogogus*, t. XIV (1859). — Nous laissons de côté à dessein la question de savoir si quelques-unes de ces pièces, *les Égyptiens* et *les Danaïdes* par exemple, étaient groupées en trilogies. En l'absence de tout fragment de valeur et de témoignages, il ne peut y avoir là-dessus que des discussions de pure fantaisie.

4. Voyez particulièrement, dans Nauck, les fragments 8, 10, 11, 14. — Sur la variété du lyrisme de Phrynichos, on peut consulter le témoignage d'Aristote, dans un passage, d'ailleurs obscur, des *Problèmes* (XIX, 31). Dans une épigramme rapportée par Plutarque (*Propos de table*, VIII, 9, 3), Phrynichos vante lui-meme la variété des danses de ses chœurs. Cela touche de près à celle des airs et des rythmes :

Σχήματα δ'ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ
κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή.

Lui seul, dans cette génération antérieure à la gloire, est resté longtemps glorieux. Au siècle suivant, quand la tragédie et la comédie sont en pleine floraison, son nom demeure populaire. Il vit, associé à des chants que tout le monde connaît et répète. Aristophane y fait mainte allusion [1]. Qu'étaient ces chants? Des mélodies détachées des drames pour lesquels le poète les avait composées. Chantées d'abord par les chœurs tragiques qu'il avait formés lui-même, elles avaient charmé l'oreille du public athénien. On les avait retenues, et on aimait à les redire. Cet hommage gracieux et spontané de tout un peuple nous permet de mieux apprécier ce que valait le poète. Nature délicate, mais non sans force ni hardiesse, Phrynichos ressemble à son illustre contemporain, Simonide. Il eut comme lui la grâce, la suavité naturelle du chant, la tendresse, le pathétique. Ses tragédies n'étaient que des élégies, plus dramatiques et plus variées. Peu d'action, nulle conception grandiose ou saisissante, point de hautes idées ni de personnages surhumains, à la manière d'Eschyle. Un seul événement douloureux comme fond de tableau, ordinairement une catastrophe légendaire, parfois une ville prise, une armée détruite, et sur le devant un chœur de femmes désespérées. Avec Phrynichos, la tragédie s'attendrissait. Elle se remplissait des sentiments les plus humains. Ignorant encore l'art de les mettre en action, elle les exprimait lyriquement, d'une manière touchante. De là l'importance des rôles de femmes, dont on lui attribua plus tard, sans doute à tort, l'introduction sur la scène tragique [2]. De là aussi, ces sujets pris en pleine

1. Aristoph., *Guêpes*, 220, 1490 ; *Grenouilles*, 1299 ; *Oiseaux*, 750 ; passage charmant qu'il faut citer :

ἔνθεν ὡσπερεὶ μέλιττα

Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπεβόσκετο καρπὸν, ἀεὶ φέρων γλυκεῖαν ᾠδάν.

2. Suidas, Φρύνιχος.

réalité contemporaine, ces épisodes de l'histoire du jour, tableaux émouvants de la lutte des Grecs contre les Perses. Le drame proprement dit y était peu de chose. Dans les *Phéniciennes*, où Phrynichos, avant Eschyle, retraçait la défaite de Xerxès, cette défaite, le seul événement de la pièce, était annoncée dès le prologue. Que restait-il dès lors pour l'action? Ce qui remplissait la tragédie, c'étaient, avec quelques récits sans doute, les chants des femmes de Sidon qui formaient le chœur, leurs plaintes, leur admiration involontaire pour la Grèce, mélodieuse et pathétique lamentation qu'on chantait encore soixante ans plus tard.

Nous voici arrivés au grand essor de la tragédie. Sortie de l'enfance, elle existe désormais comme un genre distinct, à côté de la poésie lyrique et en dehors d'elle. Avant de l'étudier chez ses grands représentants du v[e] siècle, il est indispensable de la considérer en elle-même et d'essayer d'en tracer à grands traits une image aussi fidèle que possible.

CHAPITRE III

LES CONCOURS DE TRAGÉDIE AU Ve ET AU IVe SIÈCLE

SOMMAIRE

I. La tragédie en Grèce est une des formes du culte. Jours des représentations. Rôle des magistrats. Conditions du concours. Ordre et durée du spectacle. — II. Lieu des représentations. Théâtres divers. Leur organisation essentielle. — III. Le chœur tragique. Sa constitution ; ses évolutions ; ses chants. — IV. Les acteurs et les figurants. Leur nombre. Masques et costumes. Déclamation et mimique. — V. Les juges. Les prix. Le public. Les didascalies.

I

Plus on étudie de près la tragédie grecque, plus on comprend combien elle diffère des autres formes du drame sérieux que mentionne l'histoire générale des littératures. Obligée de s'adapter à tout un ensemble de conditions et d'habitudes spéciales, elle en a reçu sa forme, son esprit et ses lois. Sans une certaine connaissance de ces conditions, il est impossible de la juger. Nous devons donc ici les exposer tout d'abord, sinon dans le détail, du moins avec assez de précision pour bien mettre en relief tout ce qui est vraiment intéressant et distinctif. Il appartient à la science archéologique de discuter les points incertains et de faire peu

à peu la lumière sur la multitude des choses dont la connaissance est si désirable pour l'histoire littéraire. Mais celle-ci ne peut se dispenser d'utiliser dès à présent ce qui a été rendu certain, ou même simplement probable, pour éclairer l'intelligence d'une des plus belles formes de l'art antique [1].

L'idée qui doit dominer tout cet exposé, c'est que la tragédie en Grèce est une des formes du culte public. Cela résulte de l'histoire même de ses origines, telle que nous venons de la raconter. Née d'un des rites de la religion dionysiaque, elle resta, pendant toute la période classique, un hommage rendu par la cité à un de ses dieux. Ce n'est que plus tard, après le temps d'Alexandre, qu'elle tendit par la force naturelle des choses à devenir un divertissement organisé par un chef de troupe et souvent payé par des libéralités privées. Encore garda-t-elle, même en ce temps, quelque chose du caractère qui lui avait été imprimé à sa naissance. Au ve et au ive siècle, elle est toute religieuse. Partout où l'on joue des tragédies, et principalement à Athènes, c'est la cité même, par l'intermédiaire de ses

1. Il nous sera permis de renvoyer d'une manière générale, pour tout ce qui est archéologie dramatique, à l'excellent manuel que A. Müller a publié, sous le titre de *Griechische Bühnenalterthümer*, dans la nouvelle édition du *Lehrbuch der Griechischen Antiquitäten* de Hermann, Fribourg, 1886. On y trouvera sur chaque point, outre les résultats acquis, l'indication des ouvrages spéciaux les plus importants, notamment de ceux de G. Hermann et de K. Fr. Hermann, de Welcker, d'Otfried Müller, de Schöne, de Schneider, de Schönborn, de Wieseler, de Donaldson. Il faut y ajouter aujourd'hui l'ouvrage de A. E. Haigh (*Te Attic theatre*, Oxford, 1889), qui se recommande par la méthode et la clarté, celui de Gust. Œmichen (*Das Bühnenwesen der Griechen und Römer*) qui forme le tome V du *Handbuch der Alterthumswissenschaft* de Iwan von Müller, et en francais le *Dionysos* de O. Navarre, Paris, 1895, résumé substantiel et très justement estimé; enfin, et surtout, l'important volume de Dörpfeld et Reisch, *Das griechische Theater*, Athènes, 1896.

magistrats, qui les fait représenter en certaines fêtes. En agissant ainsi, elle vise bien moins à procurer un plaisir à ses membres qu'à les associer dans une sorte de fonction religieuse, d'autant plus agréable à la divinité qu'elle est plus unanime et plus splendide.

La première conséquence de ce fait, c'est que la tragédie n'est pas jouée, comme chez nous, en n'importe quel temps, ni même fréquemment. Elle appartient en propre à Bacchus, comme le dithyrambe d'où elle est sortie, et elle ne peut être représentée qu'en son honneur. Elle est liée à son culte, aussi étroitement que certains offices le sont chez nous à des fêtes déterminées. Cela ne veut pas dire qu'elle figure nécessairement dans toutes les fêtes dionysiaques. L'usage semble l'avoir réservée, en Attique du moins, à trois d'entre elles : aux Dionysies des champs, aux Lénéennes, aux Dionysies de la ville ou Grandes Dionysies [1].

C'était, comme on l'a vu plus haut, aux Dionysies des champs (τὰ Διονύσια τὰ κατ' ἀγρούς) que la tragédie était née. Il était naturel qu'elle continuât d'y tenir sa place. Au ve et au ive siècle, cette fête du vin nouveau était célébrée, soit dans le mois de Posidéon, soit dans le mois intercalaire qui, en certaines années, s'y ajoutait sous le nom de Posidéon second. Cette date répondait approximativement à notre mois de décembre [2]. La fête était proprement celle des dèmes. Athènes, en tant que capitale, n'y prenait point part. Mais plusieurs de ses quartiers ou faubourgs la célébraient, en qualité de dèmes distincts. Chaque dème avait sa fête à lui, qu'il organisait comme il l'entendait, selon ses ressources et par

1. Sur l'origine probable et le caractère propre de chacune de ces fêtes, consulter A. Mommsen, *Heortologie*, Leipzig, 1864. Malgré les discussions récentes, les faits qu'il a établis nous paraissent encore les plus probables. Cf. J. Girard, art. cité plus haut, p. 31.

2. Voir Bouché-Leclercq, *Atlas pour l'Histoire grecque de Curtius*, p. 68 et suiv.

les soins de son démarque [1]. Il est probable que ces fêtes locales n'étaient pas simultanées; elles se succédaient, de jour en jour, pendant toute la période indiquée. Quelques-unes, celles du Pirée par exemple, étaient fort brillantes. D'autres, — le plus grand nombre sans doute, — ne pouvaient être que fort modestes. Toutefois les gens de la ville s'y rendaient volontiers, les uns parce qu'ils faisaient partie du dème en fête [2], les autres tout simplement par le goût des spectacles [3]. Sur ces scènes plus ou moins rustiques, on ne devait guère monter de pièces nouvelles que par exception. Ni les poètes ni les acteurs n'auraient voulu présenter une œuvre considérable au public ailleurs que dans Athènes, sauf peut-être dans un ou deux endroits, tels que le Pirée [4]. En général, les dèmes devaient se contenter de reprendre des tragédies qui avaient déjà réussi sur le grand théâtre athénien. Dans cette mesure, l'importance des représentations données par eux mérite pourtant d'être signalée. Des pièces qui n'avaient paru qu'une fois à Athènes devinrent certainement populaires grâce à ces reprises fréquentes en dehors de la ville.

La fête des Lénéennes (τὰ Λήναια), instituée peut-être au VIe siècle par Pisistrate, semble avoir été, jusqu'au temps des guerres médiques, la principale cérémonie dionysiaque, célébrée dans Athènes au nom de l'État.

1. Consulter sur ce point Haussoullier, *La vie municipale en Attique* (Paris, 1883), chap. IV.

2. Isée, *Héritage de Ciron*, 15. Les plaideurs disent à propos de leur grand-père : Εἰς Διονύσια εἰς ἀγρὸν ἦγεν ἀεὶ ἡμᾶς καὶ μετ' ἐκείνου ἐθεωροῦμεν.

3. Platon, *Républ.*, p. 475 D : Ὥσπερ δὲ ἀπομεμισθωκότες τὰ ὦτα ἐπακοῦσαι πάντων χορῶν περιθέουσι τοῖς Διονυσίοις οὔτε τῶν κατὰ πόλεις οὔτε τῶν κατὰ κώμας ἀπολειπόμενοι.

4. Élien, *Hist. variée*, II, 13. Platon, *Lachès*, c. 6 : Ὃς ἂν οἴηται τραγῳδίαν καλῶς ποιεῖν, οὐκ ἔξωθεν κύκλῳ περὶ τὴν Ἀττικὴν κατὰ τὰς ἄλλας πόλεις ἐπιδεικνύμενος περιέρχεται, ἀλλ' εὐθὺς δεῦρο φέρεται καὶ τοῖσδε ἐπιδείκνυσιν εἰκότως.

Quand les concours de tragédie furent établis, c'est aux Lénéennes, par conséquent, qu'ils durent avoir lieu, en plein hiver, au mois de Gamélion, correspondant à peu près à notre mois de janvier. Le soin de les organiser était confié à l'archonte roi. Plus tard, après l'institution des Grandes Dionysies, ces concours devinrent l'ornement principal de la fête nouvelle. On admet communément qu'ils furent par là même retranchés des Lénéennes, et qu'ils n'y reparurent qu'au temps de la guerre du Péloponnèse. Peut-être est-il plus naturel de croire que les concours tragiques des Lénéennes subirent simplement alors une diminution d'importance. Il n'était guère conforme à l'esprit athénien de supprimer un élément d'une fête religieuse : cela eût été de la part de l'État une sorte d'impiété. Mais l'éclat des Grandes Dionysies dut engager les poètes à déserter volontairement les Lénéennes; et, ainsi, l'ancien concours, sans être supprimé, fut à peu près abandonné pendant quelque temps. Toutefois, à mesure que le nombre des concurrents augmenta, il dut y avoir encombrement aux Grandes Dionysies. Alors, on reflua vers les Lénéennes. Des auteurs nouveaux, qui avaient encore à se faire connaître, eurent d'excellentes raisons pour préférer ce concours, d'un accès plus facile. On s'explique ainsi comment Agathon, tout jeune encore, remporta sa première victoire, en 416, aux fêtes d'hiver et non à celles du printemps [1]. Par suite, les représentations tragiques des Lénéennes reprirent faveur. Plusieurs témoignages permettent d'affirmer qu'elles se maintinrent pendant tout le IVe siècle. Il semble seulement qu'alors elles furent plus spécialement réservées aux pièces anciennes du répertoire.

Mais la grande fête de la tragédie dans Athènes, au Ve et au IVe siècle, ce fut incontestablement celle des Dio-

1. Athénée, V, p. 217 A.

nysies urbaines (τὰ Διονύσια τὰ ἐν ἄστει). Transformée et embellie probablement après les guerres médiques, elle dut son éclat à l'extension de l'hégémonie maritime d'Athènes [1]. C'était au printemps qu'on la célébrait, en Élaphébolion (mars-avril), c'est-à-dire au moment de l'année, où, la mer étant apaisée, les alliés venaient débarquer au Pirée, apportant leurs tributs et leurs marchandises. Déjà, la belle saison s'annonçait. Une véritable joie de vivre se répandait partout. « Quand » revient le printemps, dit le chœur des *Nuées* dans » Aristophane, Bromios ici met tout en fête. Alors » s'éveillent les chants, alors les danses enivrantes des » chœurs, alors les notes de la flûte, sonore et frémis- » sante [2]. » Plus anciennement, Pindare, dans un beau dithyrambe, faisait sentir, lui aussi, le charme de ces fêtes athéniennes : « Venez, ô dieux de l'Olympe, di- » sait-il, venez recevoir l'hommage printanier de ces » violettes tressées en couronnes... ; car, toute brillante, » la fête appelle le poète, lorsque les saisons aux voiles » de pourpre rouvrent leur demeure fermée, lorsque le » printemps embaumé ranime la fraîcheur divine des » plantes. Alors c'est la vie qui renaît ; alors, sur la terre » immortelle, les fleurs charmantes, violettes et roses, » se mêlent pour couronner nos fronts. Chantez en modu- » lant vos voix au son des flûtes, chantez, ô chœurs, la » gracieuse Sémélé [3]. » Les concours tragiques furent certainement, pendant toute la période classique, le charme et l'honneur des grandes Dionysies, bien que le dithyrambe et la comédie y eussent aussi leur place marquée. Presque toutes les victoires d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide ont dû être remportées à ce moment de l'année. Au IVe siècle, quand les tragédies anciennes parta-

1. Mommsen, *Heortologie*, p. 60.
2. Aristoph., *Nuées*, 310. Cf. Plut., *Propos de table*, VII, 9.
3. Pindare, fragm. 75, Bergk.

gèrent avec les nouvelles la faveur du public, ce fut toujours aux Dionysies urbaines que se produisirent les pièces inédites; et l'usage s'établit alors de désigner la fête elle-même comme le temps des « nouvelles tragédies » (καινοῖς τραγῳδοῖς)[1]. Cela ne voulait pas dire d'ailleurs qu'à cette fête même les anciennes pièces n'eussent aucune place. Seulement, la principale était réservée aux nouveautés[2].

En dehors de ces trois fêtes dionysiaques, il ne semble pas qu'il y ait eu alors en Attique de représentations tragiques proprement dites[3]. En ce qui concerne les autres parties de la Grèce, nous sommes singulièrement dénués de renseignements. Nous savons, il est vrai, qu'il y avait des représentations tragiques à Syracuse dès le temps d'Eschyle, que l'acteur Callippide, au temps de la vieillesse de Sophocle, joua à Oropos en Béotie, que l'*Andromaque* d'Euripide fut représentée à Argos, que ce poète, ainsi qu'Agathon, furent attirés en Macédoine par le roi Archélaos, qui fit certainement jouer leurs pièces devant lui[4]. Il n'est donc pas douteux que, dès le ve siècle, la tragédie athénienne ne fût accueillie dans les principales villes du monde grec et qu'il n'y eût des représentations jusque dans des localités de médiocre importance. Au siècle suivant, le

1. Démosth., *Couronne*, 54, 84, 115. Cf. diverses inscriptions, par exemple : CIA, II, 341, 383.

2. La didascalie de l'année 341-340 (CIA, II, 973) paraît bien se rapporter aux grandes Dionysies ; pourtant la représentation débute par une tragédie ancienne, l'*Oreste* d'Euripide.

3. Un passage de la *Vie anonyme* de Sophocle (p. 130, 1, Westermann), rapproché de Plutarque, *Vie des dix orat.* VII, 1, 10, permet seulement de conjecturer qu'aux Anthestéries (en Anthestérion, correspondant à peu près à notre mois de février) avait lieu un concours d'acteurs tragiques Les poètes eux-mêmes n'y prenaient point part. Il s'agissait d'apprécier le mérite comparatif des acteurs, qui, sans doute, récitaient des morceaux, choisis par eux dans le répertoire.

4. *Vies* d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide.

tyran Alexandre faisait représenter à Phères en Thessalie les œuvres des poètes athéniens [1]. On les jouait à Ægae devant Philippe [2]. Alexandre s'en donnait le spectacle jusqu'au fond de l'Asie [3]. On peut dire qu'alors on jouait la tragédie partout où il y avait des Grecs [4]. Mais si ce fait est bien établi, nous ignorons jusqu'à quel point ces représentations tragiques étaient encore religieuses [5].

En Attique, le soin d'organiser les concours tragiques était confié à divers magistrats. L'archonte éponyme était l'ordonnateur des Grandes Dionysies; l'archonte roi celui des Lénéennes [6]. Quant aux Dionysies des dèmes, c'étaient les démarques qui devaient pourvoir à leur célébration [7]. Ces magistrats disposaient des chœurs fournis par les tribus ou par le dème. Il leur appartenait de choisir les poètes auxquels il convenait de les attribuer. Quiconque voulait faire représenter une pièce devait donc demander un chœur à l'archonte (χορὸν αἰτεῖν) ; celui-ci pouvait l'accorder (χορὸν διδόναι) ou le refuser, à son gré. Cette concession du chœur était un premier jugement porté sur la valeur des pièces [8]. L'archonte, en le rendant, avait plein pouvoir.

1. Élien, *Hist. variée*, X, 14, 40.
2. Diodore, XVI, 92.
3. Plutarque, *Alexandre*, 29 ; Élien, *H. var.* VIII, 7 ; Athén., XII, p. 538 E ; XIII, 595 E.
4. Eschine, *Ambass.* 19. Cf. Lucien, *Man. d'écrire l'histoire*, 1.
5. Nous voyons bien par un très grand nombre de témoignages, et surtout de documents épigraphiques, qu'on célébrait les Dionysies dans beaucoup de villes grecques, et qu'on y jouait alors la tragédie. Mais on la jouait aussi en d'autres circonstances. Voy. Diodore, XVII, 16 et XVI, 92. Les représentations scéniques de Délos, au IIIe siècle, se donnaient aux *Ptoléméennes* (Bullet. de Corresp. hellénique, IV, p. 324). A une date inconnue, les concours tragiques furent introduits aux jeux Pythiques (Plut., *Propos de table*, V, 2, 1).
6. Pollux, VIII, 89 et 90.
7. CIA II, 576, 589.
8. Platon, *Lois*, VII, 817 D.

Mais le sentiment de sa responsabilité devait l'empêcher en général d'en abuser. Son amour-propre était intéressé à ce que la fête organisée par lui fût agréable au peuple. C'était s'exposer au mécontentement public, et même au ridicule, que d'accepter des tragédies mauvaises ou médiocres, en écartant celles des poètes renommés. Pour éviter d'être jugés eux-mêmes, les magistrats avaient tout intérêt à tenir le plus grand compte des réputations déjà faites. Toutefois, il semble bien que, par exception, quelques-uns d'entre eux se soient permis des préférences au moins singulières [1]. Une chose importante à remarquer, c'est que le jugement favorable du magistrat n'empêchait pas que les poètes demeurassent responsables de leurs œuvres. Nous voyons que plusieurs d'entre eux furent poursuivis pour des propositions jugées mal sonnantes, bien que le chœur leur eût été accordé. On ne dit pas que l'archonte ait été jamais impliqué dans ces poursuites. Son rôle en réalité était plutôt celui d'un commissaire de la fête que d'un censeur ou d'un critique.

Aux Grandes Dionysies, le nombre des poètes qui prenaient part au concours tragique paraît avoir été de bonne heure fixé à trois, et il ne semble pas qu'il ait varié dans le cours du ve ni du ive siècle. Aucune condition légale d'âge ni de nationalité n'était imposée aux concurrents. Leur personne importait peu : c'était de leurs pièces qu'il s'agissait. Chacun d'eux devait en présenter quatre à la fois au concours : trois tragédies et un drame satyrique. L'origine probable de cet usage a été expliquée plus haut. Nous le trouvons invariablement observé dans toutes les didascalies connues du ve siècle. Vers le milieu du ive siècle, les inscriptions prouvent qu'il fut modifié. Chacun des trois concurrents

1. Athénée (XIV, 638 F) parle d'un archonte qui refusa un chœur à Sophocle.

n'apporta plus que deux tragédies: un seul drame satyrique, d'un autre poète, était joué à l'ouverture du concours[1]. En ce qui concerne les dèmes, les renseignements nous font défaut. Les usages ont dû varier avec les localités, et l'on ne saurait même affirmer qu'il y ait eu concours partout. Telle bourgade pauvre épuisait ses ressources en fournissant un seul chœur, tandis que telle autre, plus riche, n'avait pas de peine à en fournir plusieurs. Tout ce qu'on peut dire, c'est que la forme du concours, étant chère aux Grecs, a dû s'imposer partout où elle n'était pas impossible[2].

Les pièces acceptées par le magistrat étaient payées à leur auteur au nom de l'État ou du dème. Ce paiement s'appelait salaire (μισθός). Il paraît certain, d'après une allusion d'Aristophane, que Sophocle le fit élever à son profit[3]. Cela implique un débat préalable et une sorte de marché entre le poète et l'archonte. Les poètes renommés se faisaient payer en raison de leur réputation. Peut-être des prétentions exagérées de leur part furent-elles parfois la cause de la préférence accordée par l'archonte à des concurrents moins illustres.

Sur l'ordonnance et la durée du spectacle dont la tragédie faisait partie, il faut s'en tenir à de simples vraisemblances. L'opinion la plus satisfaisante nous paraît être celle-ci. Aux Grandes Dionysies du v[e] siècle, le concours tragique durait trois jours. Chaque jour, on jouait de suite, dans la matinée, les trois tra-

1. CIA, II, 973.

2. Le fait du concours est attesté pour le Pirée (CIA, I, 589), pour Éleusis (CIA, I, 574), pour un autre dème inconnu (CIA, I, 576), enfin pour la petite ville d'Héphestia, à Lemnos, habitée par des clérouques athéniens (CIA, I, 592).

3. Schol. Aristoph. *Paix*, 697. On peut sans doute en cette matière appliquer à la tragédie ce qui est dit de la comédie, Schol. *Grenouilles*, 367; *Assemblée des femmes*, 102. Cf. Hesychius, μισθός.

gédies et le drame satyrique d'un des trois concurrents admis, et, dans la soirée, une comédie. Toutefois, cela ne peut être démontré d'une manière certaine [1]. En outre, cet arrangement fut nécessairement modifié au ɪvᵉ siècle, et nous ignorons s'il s'appliquait aux autres fêtes.

II

Puisque la tragédie était un acte public de religion, il était naturel qu'elle fût jouée dans un lieu affecté aux cérémonies religieuses. Elle faisait partie du culte dionysiaque ; elle naquit et se développa sous les regards même de Dionysos, au voisinage immédiat de temples qui lui étaient consacrés.

Malgré les obscurités qui enveloppent encore l'histoire du théâtre, considéré dans son installation locale et matérielle, il n'y a pas de doute sur ce point essentiel. Les recherches les plus récentes, critique des textes et fouilles, paraissent établir que, dès le vɪᵉ siècle, les fêtes de Dionysos, à Athènes, se célébraient autour de deux sanctuaires [2]. L'un, le plus ancien, dédié à Dionysos Le-

1. Voir sur ce sujet Haigh, *The attic theatre*, p. 34 et suivantes.

2. Dans tout ce qui suit, j'ai cru devoir tenir grand compte des idées développées par MM. Dörpfeld et Reisch dans l'ouvrage cité plus haut. Ces idées sont encore très vivement contestées, et on ne peut nier qu'elles ne présentent des difficultés. Mais ces difficultés sont surtout frappantes aux approches de la période romaine. Au contraire, les pièces du vᵉ siècle se comprennent bien mieux, surtout celles d'Eschyle, avec la théorie nouvelle. Les fouilles de M. Dörpfeld au grand théâtre d'Athènes ont commencé en 1884. De toute façon, elles auront rendu un service capital aux études grecques. La bibliographie des discussions qu'elles ont provoquées serait fort longue et médiocrement utile : car c'est le sort de ces discussions, relatives à des faits matériels, de vieillir très vite, à mesure que les faits constatés sont établis. L'essentiel se trouve dans les ouvrages cités de A. Müller, de Haigh, de Œmichen, de Navarre, dans divers articles de Wilamowitz-Möllendorf (*Hermes*, XIV) et dans le *Bulletin de correspond-*

naeos, s'appelait le Lenaeon, et était situé à l'ouest de l'Acropole, au pied de la colline de l'Aréopage, confinant à l'agora. Là, avait lieu originairement la fête des Lénéennes. L'autre, plus récent, était consacré, à Dionysos Eleuthéreus; il s'élevait au sud-est de l'Acropole, non loin de l'Ilissos. On y célébrait la fête urbaine, les grandes Dionysies; l'extension de cette fête eut pour conséquence celle de l'enceinte; et ce fut là que, peu à peu, se constitua le grand théâtre d'Athènes, celui où furent jouées les tragédies des maîtres de la scène.

Ces théâtres, comme il est naturel, furent extrêmement simples à l'origine[1]. Ils n'exigèrent d'abord aucune construction proprement dite; rien que des travaux de nivellement et d'aménagement. Les édifices dont on voit aujourd'hui les ruines ne remontent pas au delà du temps de Démosthène.

Le centre du théâtre grec était à l'origine, et resta, pendant tout le ve siècle au moins, *la place de danse*, l'orchestra (ὀρχήστρα); simple plate-forme circulaire, primitivement en terre battue, plus tard couverte de larges dalles soigneusement assemblées, de manière à offrir aux pieds des danseurs un sol bien uni. Au centre de cette place, se dressait l'autel du dieu, ou *thymélé* (θυμέλη), sur les marches duquel prenait place le joueur de flûte. Le chœur dithyrambique d'abord, puis le chœur tragique, qui lui succéda, évoluaient tout autour, dans l'espace laissé vide.

Les fêtes dionysiaques attiraient toute la ville. Il fallait qu'une foule nombreuse pût suivre du regard les mou-

hellénique de ces dernières années. Mentionnons aussi toutefois, pour des vues personnelles vraiment intéressantes, le vol. de E. Bethe, *Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Alterthum*, Leipzig, 1896.

1. Renvoyons particulièrement, pour l'historique qui suit, aux chapitres V et VIII de l'ouvr. cité de Doerpfeld et Reisch ; l'un traite des termes servant à désigner les parties du théâtre grec, l'autre de l'histoire de son développement.

vements du chœur dans l'orchestra. Ce besoin impérieux donna naissance au *théâtre* proprement dit (θέατρον, le lieu d'où l'on regarde). Pour l'organiser, on utilisa dès l'origine, et on continua d'utiliser par la suite, la disposition naturelle du terrain choisi. On avait soin d'établir la place de danse au pied d'une colline; c'était à Athènes, la colline de l'Aréopage pour le Lénæon, celle de l'Acropole pour l'enceinte de Dionysos Éleuthéreus. Les rangées de spectateurs s'étageaient sur la pente, plus ou moins bien aménagée pour leur permettre de s'asseoir et de circuler. Des gradins de bois (ἴκρια) prolongeaient au besoin ces rangées demi-circulaires, de façon à envelopper une moitié environ de l'orchestra[1]. Plus tard, et peu à peu, cette installation primitive s'améliora. On remplaça les gradins de bois et les sièges taillés dans le terrain de la colline par des gradins de pierre ou même de marbre. Le théâtre devint alors un monument, mais cela n'eut lieu d'une façon définitive qu'au IVe siècle. Au reste, le détail de ces changements intéresse plus l'archéologie que l'histoire de la littérature. La seule chose essentielle pour l'intelligence esthétique de la tragédie, c'est de se bien représenter la forme originelle et durable du théâtre, ainsi que son extrême simplicité. Les indications qui précèdent sont suffisantes à cet égard.

En revanche, il serait bien désirable de savoir très précisément où jouaient les acteurs, où ils se costumaient, par où ils entraient et sortaient. Or il se trouve qu'aujourd'hui ces questions, si nécessaires, sont aussi les plus discutées, et qu'elles donnent lieu à des hypothèses très

1. Photius, *Lexique* : Ἴκρια· τὰ ἐν τῇ ἀγορᾷ, ἀφ' ὧν ἐθεῶντο τοὺς Διονυσιακοὺς ἀγῶνας πρὶν ἢ κατασκευασθῆναι τὸ ἐν Διονύσου θέατρον. Photius paraît croire ici que le théâtre primitif, dit de l'agora, était établi sur un terrain profane, ce qui est probablement une erreur, comme on vient de le voir.

divergentes. S'il est impossible de les éluder, il y aurait imprudence à prétendre les résoudre définitivement. D'ailleurs, des discussions aussi techniques seraient ici hors de propos. Nous devons nous contenter d'indiquer ce qui nous paraît pour le moment le plus vraisemblable, en nous résignant d'ailleurs à beaucoup de doutes et à une large part d'ignorance inévitable.

A supposer que le chœur lui-même n'ait pas eu très anciennement un baraquement qui lui servait de vestiaire, ce vestiaire (σκηνή) semble bien avoir dû devenir indispensable, dès qu'il y eut un acteur qui changea de rôles, et par conséquent de costume, au cours d'une même pièce. Il fallait, d'ailleurs, qu'il fût tout près du lieu où se tenait le chœur, puisque l'acteur était en relations incessantes avec lui. Le plus naturel était donc de l'installer au fond de l'orchestra, en face des spectateurs. C'est là que se développa plus tard ce qu'on peut appeler le troisième organe essentiel du théâtre idéal, le bâtiment de la scène. Il y a tout lieu de croire que l'installation primitive, si simple qu'elle fût, a été le germe de ce développement ultérieur. Ce qui donne à penser que le vestiaire des acteurs, construit en bois ou en toile, a été, dès l'origine, à cet endroit. D'ailleurs, il n'empiétait pas sur le cercle de l'orchestra, qui, dans le théâtre grec, est toujours resté entier.

Mais de l'existence probable d'un vestiaire, on ne saurait conclure à celle d'une estrade (λογεῖον) sur laquelle auraient joué les acteurs. Les fouilles du théâtre de l'Acropole et celles des autres théâtres grecs ont démontré qu'il n'y a pas eu de logéon en pierre pendant toute la période classique. Quand il y en eut un, plus tard, il n'est pas sûr qu'il ait servi aux acteurs ; et, en tout cas, la tragédie, en ce temps, se jouait dans des conditions fort différentes. Si l'estrade a existé au ve siècle, elle n'a pu être qu'en bois. L'existence d'une telle estrade n'est

attestée nettement par aucun témoignage décisif. Il faut donc sur ce point recourir à des hypothèses; et celles-ci ne peuvent se fonder que sur des vraisemblances générales et sur l'étude des tragédies subsistantes, qui, par malheur, sont loin de révéler sûrement leur mise en scène.

Pour ce qui est d'abord des traditions anciennes, il n'y a évidemment aucun compte à tenir de celle qui se rapporte au chariot de Thespis [1]. Car ce chariot, s'il a existé, n'a dû être qu'une voiture de forain, sur laquelle l'entrepreneur de tragédies transportait de dème en dème le matériel nécessaire à ses représentations. Pollux, il est vrai, est plus précis : il nous parle d'une sorte de table, appelée (ἐλεός), plus ancienne encore, sur laquelle montait celui qui s'entretenait avec le chœur [2]. Mais, si ce n'est pas là une pure invention, faut-il voir dans le fait en question un usage vraiment général? On comprend aisément qu'un acteur, jouant dans un village, ait dû monter sur des tréteaux pour se faire mieux voir de spectateurs qui étaient eux-mêmes sur un terrain plat. Comment cela prouverait-il qu'on ait continué à agir de même, lorsque le public fut commodément assis sur une pente, d'où chaque spectateur dominait l'orchestra? Selon Horace, c'est Eschyle qui le premier aurait mis ses acteurs sur un plancher légèrement exhaussé [3]. Voilà, en fait, le seul témoignage net, relatif à l'établissement d'une estrade au v[e] siècle. Quelle en est la valeur? Personne ne peut le dire aujourd'hui. A coup sûr, il paraît problable que le poète latin ne parle pas absolument à la légère. Ce qu'il dit lui vient, directement ou indirectement, des savants alexandrins;

1. Hor. *Art poét.*, 276 : Dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis.

2. Pollux, IV, 123 : Ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία, ἐφ' ἣν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο.

3. Hor. *Art poét.*, 279 : Æschylus et modicis instravit pulpita tignis.

et ceux-ci ont dû être assez bien informés de l'histoire des progrès de l'art théâtral. Mais un tel témoignage, isolé dans sa brièveté, est toujours sujet à caution. Le fait auquel il se rapporte peut avoir été mal interprété. Eschyle, nous allons le voir, fit usage de décors en bois ; et, dans plusieurs de ses pièces, les acteurs paraissaient au milieu de ces décors, sur des marches ou des plateformes disposées pour cela. Cela ne suffisait-il pas à donner naissance à une tradition fausse?

Ce qu'il faut reconnaître, c'est, d'une part, qu'une fois les gradins du théâtre établis, une estrade pour les acteurs était vraiment inutile, sinon incommode; et, d'autre part, que le drame du ve siècle, tel que nous le connaissons, suppose quantité de mouvements, d'allées et venues des acteurs à travers l'orchestra, de relations entre eux et le chœur, qui s'expliquent bien mieux, si tout se passait en terrain plat. Les défilés de cortège, les entrées de personnages montés sur des chars abondent. Tout cela est difficile à concevoir avec une différence sensible de niveau. Dans ces conditions, la vraisemblance paraît nous demander d'admettre que les acteurs du ve siècle, et même probablement ceux du ive, jouaient devant la skènè qui leur servait de vestiaire, sans aucune estrade, sur le sol même de l'orchestra, mais, autant que possible, en dehors du cercle où évoluait le chœur. Si plus tard cet état de choses se modifia, de façon à donner naissance au *pulpitum* du théâtre romain, ce fut probablement par une série de transformations, qui appartiennent à la période alexandrine et qui se produisirent d'abord dans l'Asie grecque [1]. Nous n'avons pas

1. Dörpfeld, *Bullet. de corr. hellén.* Déc. 1896. — Suivant une opinion intermédiaire, les acteurs auraient joué sur une estrade de bois, large et peu élevée, à partir des premières années de la guerre du Péloponnèse. Voir E. Bethe, ouv. cité., dont la démonstration est loin de me sembler probante.

à en tenir compte ici, et elles ne sont encore ni assez claires, ni assez certaines, pour qu'il soit possible de les exposer à grands traits.

La skènè, au v[e] siècle, paraît n'avoir consisté qu'en une construction en charpente [1]. C'était, par destination originaire, l'endroit où les acteurs se retiraient en quittant l'orchestra et où ils changeaient de costume. Il semble qu'Eschyle, pendant la plus grande partie de sa vie théâtrale au moins, l'ait dissimulée aux yeux du public par un décor peint, formé de panneaux en bois ou de châssis couverts de toiles, qui représentait tantôt un autel, tantôt une masse de rochers, tantôt une construction très simple [2]. Ce décor pouvait être disposé sur plusieurs plans; et dans le *Prométhée* par exemple, il est probable qu'il y avait au moins deux rangées de rochers, censées séparées par un abîme; du milieu de la seconde, se détachait très haut, isolée et dressée, la pierre à laquelle était enchaîné le Titan. Cela donne à penser qu'il y avait, dans l'épaisseur de la décoration, des degrés, des paliers, et probablement des rampes, dissimulés aux regards des spectateurs. Une telle décoration avait sa perspective naturelle, qui ne demandait rien à l'artifice du trompe-l'œil.

Mais bientôt, on s'aperçut qu'il n'était pas impossible de donner, sur une surface plane, au moyen du dessin et de la peinture, l'illusion de la profondeur, et quelquefois du vide. Des artistes, puis des mathématiciens, en déterminèrent la pratique et la théorie. La décoration théâtrale put donc se simplifier, tout en produisant plus d'effet. Les premiers progrès semblent s'être produits

1. Xénoph., Cyrop. VI, 54, parlant d'une tour en bois, élevée sur un chariot, qui pouvait être traîné par huit paires de bœufs, dit qu'elle était faite avec des madriers de même épaisseur que ceux d'une « scène tragique ».

2. Vie d'Eschyle : Πρῶτος Αἰσχύλος .. τὴν σκηνὴν ἐκόσμησε καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε .. γραφαῖς.

déjà pendant les dernières années d'Eschyle [1]. Mais ce fut surtout au temps de Sophocle qu'elle se perfectionna ; de telle sorte qu'à parler sommairement, on put dire que l'art de la décoration par la peinture datait de lui [2].

Ce décor peint consistait essentiellement en une série de panneaux dressés devant la skènè, et représentant le plus souvent un temple, un palais, une maison, quelquefois une tente, ou même un paysage, dont le centre était occupé généralement par un bouquet d'arbres ou des rochers [3]. On l'appelait, en raison de sa situation, le *Proskénion*. De bonne heure probablement, on eut l'idée de former sur les côtés l'espace réservé entre ce décor et la skènè. Pour cela, on augmenta la skènè de deux ailes proéminentes, les *Paraskénia*, qui encadraient le proskénion et peut-être le dépassaient en avant. A droite et à gauche des spectateurs, deux entrées, appelées *Parodoi*, restèrent ménagées entre ces ailes et les gradins; elles donnaient accès dans l'orchestra : c'est par là qu'arrivaient généralement les chœurs, les cortèges,

1. Vitruve, VII, préface : Primum Agatharchus Athenis, Æschylo docente tragœdiam, scenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti, Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, lineas ratione naturali respondere, ut de incerta re certae imagines ædificiorum in scaenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.

2. Aristote, *Poét.* 5 : Σκηνογραφίαν ... Σοφοκλῆς.

3. Ce qui distinguait, selon Vitruve, les décors tragiques, c'étaient les colonnes, les hautes constructions, les statues, et diverses choses semblables qu'il qualifie de *royales*. Il est impossible de dire jusqu'à quel point ce témoignage d'un contemporain d'Auguste s'applique au théâtre de Sophocle. Mais un bon nombre de tragédies subsistantes ne s'accommoderaient en aucune façon d'un pareil décor, par exemple *Philoctète*, *Œdipe à Colone*. Le seul qui leur convienne est celui que Vitruve appelle *satyrique*, consistant en arbres, grottes, montagnes, et autres objets naturels.

souvent même les acteurs, lorsqu'ils ne sortaient pas du palais ou de la tente, représentés par le décor.

A cette partie essentielle de la décoration, s'ajoutèrent, plus tôt ou plus tard, des parties accessoires, qui, pour la plupart, nous sont mal connues. Dès le temps d'Eschyle, nous voyons que des dieux figuraient parfois dans la partie supérieure du décor, probablement au-dessus du proskénion, sur une plate-forme appelée le *Théologeion*. D'autre part, il est question assez fréquemment de décors tournants, les *Périactes* (περίακτοι;) il semble que ce fussent des panneaux, situés à l'extrémité des paraskénia, et mobiles sur des pivots. En tournant sur eux-mêmes, ils présentaient aux spectateurs tantôt une face, tantôt une autre, suivant les besoins de la mise en scène. Quant aux renseignements qui nous sont donnés par Vitruve et Pollux sur le nombre des portes pratiquées dans le décor du fond et sur leur destination [1], il n'y a vraiment rien à en tirer pour l'intelligence du théâtre classique. Outre qu'ils sont assez confus, ils paraissent se rapporter soit à des cas particuliers, soit à des conventions tardives et contestables. Les poètes du ve siècle composaient leurs pièces librement, et les mettaient en scène sans s'assujettir à des règles puériles.

Ce que nous savons de la machinerie scénique se réduit à peu de chose [2]. On en attribuait l'invention à Eschyle [3]. Mais celle dont les diverses pièces sont nommées ou décrites par les scoliastes et par Pollux semble avoir appartenu bien plutôt aux « féeries » des époques hellénistique et romaine qu'à la tragédie du ve siècle. Les pièces d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide que nous possédons n'exigeaient certainement pas de

1. Pollux, IV, 124; Vitruve, V, 6.
2. Consulter spécialement à ce sujet Dörpfeld, ouv. cité, chap. IV, sect. 2.
3. *Vie d'Esch.* (p. 469, l. 9 Wecklein).

machines compliquées. On savait, au temps de ces poètes déjà, imiter derrière la scène le bruit du tonnerre. On pouvait montrer au spectateur une masse de rochers vacillant sur sa base ou un palais qui semblait s'ébranler; il suffisait pour cela que quelques parties du décor fussent mobiles. Des morts sortaient de leur tombeau; mais comme ce tombeau était figuré en forme de tertre élevé, ils n'avaient qu'à gravir une échelle derrière le décor pour apparaître tout à coup aux regards. — Les mêmes témoins décrivent, sous le nom d'*eccyclème*, une machine, ou plutôt deux machines, dont il est malaisé de se faire une idée précise. C'est tantôt, d'après eux. un simple siège roulant qu'on poussait hors des portes de la maison, tantôt un décor monté sur un pivot, qui s'ouvrait et permettait au public de voir l'intérieur du temple ou du palais. La première de ces inventions était plutôt un meuble de forme spéciale qu'une véritable machine; la seconde, plus conventionnelle, n'avait pourtant rien que de simple. La plupart des savants modernes se sont, il est vrai, représenté l'eccyclème, comme une large plate-forme montée sur des roues, qui, sortant du palais, aurait paru aux regards, chargée d'un groupe de personnages. Mais il semble bien qu'il faille renoncer à cette conception. Les textes ne la justifient pas, et les plus graves difficultés matérielles auraient empêché le fonctionnement d'une pareille machine [1]. — Dans le dernier tiers du ve siècle, probablement, on inventa l'*appareil à voler* (αἰώρημα, ou plus ordinairement μηχανή), grâce auquel

1. Principaux textes : Pollux, IV, 128; Schol. Aristoph. *Acharn.* 408; Schol. Esch. *Eumén.* 64. Scènes finales d'*Agamemnon* et des *Choéphores*, premières scènes des *Euménides*; voir aussi l'*Ajax* de Sophocle, au début, lorsqu'Ajax est aperçu dans sa tente, la fin de l'*Antigone*, l'*Hippolyte* d'Euripide, les *Acharniens* d'Aristophane et ses *Femmes aux fêtes de Déméter*. L'ancienne théorie est exposée et discutée, avec une bonne bibliographie, dans A. Müller, ouv. cité, p. 412 et suiv.; la nouvelle dans Dörpfeld, ouv. cité, p. 234 et suiv.

des dieux ou des personnages merveilleux purent se montrer suspendus dans l'espace. La pièce essentielle de l'appareil était sans doute un câble tendu entre les paraskénia ; à l'aide d'une poulie mobile qu'on y attachait, on pouvait hisser en l'air et faire ensuite aller et venir dans les deux sens soit une nacelle, soit des acteurs, qui semblaient voler [1].

On a longtemps admis comme une chose certaine que le théâtre grec n'avait pas de rideau. De nos jours, la question a été posée de nouveau; et il faut reconnaître que, malgré l'absence de témoignages précis, il y a de fortes raisons de croire que la vue de la scène devait être cachée aux spectateurs avant l'ouverture de la pièce [2].

En somme, l'arrangement du théâtre, au ve siècle, nous apparaît comme quelque chose de fort simple. On se rassemblait dans une enceinte sacrée, on profitait de la disposition naturelle du lieu, on élevait là une scène en bois entourée de quelques constructions accessoires, on la décorait à peu de frais, et cela suffisait. Un tel théâtre pouvait sans doute avoir sa beauté, mais ce qu'on lui demandait surtout, c'était d'être commode et approprié à son objet. Il ne s'agissait pas de procurer aux spectateurs l'illusion de la réalité, à l'aide d'artifices savants et compliqués. Un beau spectacle religieux, des danses, des chants, une action simple et forte, voilà ce que demandait le public. Il lui fallait un vaste espace disposé de façon que tout le monde pût voir et entendre, une place assez large pour les évolutions du chœur, une scène devant laquelle les acteurs fussent bien en vue et d'où leur voix pût retentir au loin. Cela était nécessaire et paraissait suffisant. Cette simplicité même

1. E. Bethe, ouv. cité, c. VIII, *Flugmaschine*. Dörpfeld, p. 227 et suiv.

2. E. Bethe, p. 186 et suiv. Dörpfeld, p. 253.

avait quelque chose de naïf qui convenait à la jeunesse de l'art. Quand on eut cessé de faire de belles tragédies, on s'avisa de faire de beaux théâtres.

Ce fut probablement le perfectionnement de la musique qui les rendit nécessaires. L'Odéon construit par Périclès pour les concours musicaux n'était qu'un théâtre plus petit, approprié à une destination spéciale. Au IVe siècle, les constructions définitives du théâtre de Dionysos s'élevèrent là où Eschyle avait dressé son modeste décor. Elles furent achevées dans la seconde moitié du même siècle sous l'administration de Lycurgue [1]. Ce théâtre nouveau hérita naturellement des dispositions essentielles des théâtres de bois qui l'avaient précédé. Seulement à l'ancien προσκήνιον en bois on en substitua un en maçonnerie. Le bâtiment de la scène devint un monument. Plus tard, à l'époque romaine, des colonnes, des entablements, plusieurs étages d'architecture superposés en formèrent la décoration fixe. Elle avait sa raison d'être, lorsque le théâtre servait aux assemblées publiques. Pendant les représentations tragiques, elle disparaissait sans doute sous la décoration mobile que réclamait la pièce. Derrière ce mur du fond, et sur les côtés de la scène, on édifia, à différentes époques, des bâtiments destinés au service du théâtre. D'autre part, aux gradins taillés dans le roc, on substitua des gradins rapportés, avec certains sièges sculptés. Le théâtre devint alors un immense édifice, digne des autres monuments d'Athènes.

En dehors de cette ville, la Grèce vit s'élever, dans la même période de temps, beaucoup d'autres constructions analogues [2]. Les premiers théâtres en pierre semblent dater partout du IVe siècle. Celui d'Épidaure, œu-

1. Hypéride (ap. Apsines, *Rhet. græci*, Walz, IX, p. 545). [Plutarque), *Dix orat.* VII, 4. Cf. CIA, II, 240 et Pausan. I, 29, 16.

2. Voir la description des principaux de ces théâtres dans Dörpfeld.

vre de Polyclète le jeune, est un des plus anciens. Après Alexandre, toute ville grecque de quelque importance voulut avoir le sien.

III

L'organisation des représentations tragiques comprenait, outre l'installation d'un théâtre, la préparation du chœur et celle des acteurs. Sur ce double sujet encore, quelques renseignements sommaires suffiront ici.

La chorégie tragique était à Athènes une des contributions imposées à tour de rôle aux riches citoyens. Chaque année, peu après les concours tragiques, les tribus dont c'était le tour élisaient, parmi leurs membres, chacune un chorège, et le faisaient connaître à l'archonte. Ce chorège avait d'abord à constituer le chœur, puis à le faire instruire, enfin à l'équiper : tous les frais étaient à sa charge. Bien que formé par un particulier, le chœur, dans la cérémonie, avait un rôle public [1] : aussi ne devait-il en principe se composer que de citoyens ; ce fut par une tolérance, devenue sans doute nécessaire, qu'on finit par y admettre les métèques, mais seulement aux Lénéennes [2]. Tout chœur tragique était sacré, comme le chorège lui-même ; car il s'acquittait d'une fonction religieuse [3]. Par suite, les choreutes et le chorège étaient exempts du service militaire pendant la durée de la chorégie [4]. Quels que fussent les droits du chorège quant au choix des choreutes, il est bien évident qu'en fait ce choix impliquait un arrangement consenti de part et d'autre : on n'était choreute que lorsqu'on voulait bien l'être. Il y avait sûrement à

1. Les chœurs dithyrambiques représentaient les tribus ; mais les chœurs tragiques semblent avoir représenté l'État tout entier. Voy. Haigh, *The attic theatre*, p. 79.

2. Schol. Aristoph. *Plutus*, 953.

3. Démosthène, *Midienne*, 16.

4. Ibid. 15 ; *contre Béotos*, 16.

Athènes un certain nombre de gens de bonne volonté, recommandés d'ailleurs par des aptitudes spéciales, qui formaient un personnel choral toujours disponible[1]. Les chorèges avaient ainsi sous la main des hommes déjà préparés d'une manière générale.

L'ancien chœur dithyrambique était composé de cinquante choreutes[2]. Il est à peu près certain qu'à l'origine le chœur tragique dut être constitué de la même façon[3]. Nous avons expliqué plus haut comment la croissance même de la tragédie, au VIe siècle, fut probablement la cause qui amena la division du chœur en quatre groupes, de douze choreutes chacun. On nous affirme qu'avant Sophocle c'était là le nombre fixé[4]. Toutefois, il reste douteux que les chœurs d'Eschyle aient été invariablement de douze choreutes. Ceux de Sophocle en comptèrent certainement quinze[5]. La liaison naturelle des faits nous oblige à croire que, à l'origine du moins, le chorège dut fournir quatre chœurs partiels, de douze personnes chacun, qui formaient ensemble le chœur tragique affecté à une tétralogie[6]. Mais cet usage subsista-t-il plus tard? Nous l'ignorons. Le rôle du chœur s'étant amoindri peu à peu, il n'est pas impossible que les mêmes choreutes, au temps de Sophocle et d'Euripide, aient pu suffire à plus d'une pièce, peut-être même aux trois tragédies du même poète, sinon encore au drame satyrique qui y était joint.

Malgré son titre qui signifie *directeur du chœur*, le chorège en réalité ne dirigeait guère que de très haut.

1. Platon (*République*, III, 2, 7) dit que c'étaient souvent les mêmes choreutes qui figuraient dans la tragédie et la comédie.
2. Simonide, p. 203 Bergk. Cf. Schol. Eschine, *c. Timarque*, p. 721 Reiske.
3. Pollux, IV, 110
4. Suidas, Σοφοκλῆς.
5. Suidas, ibid. *Vie* de Sophocle, p. 127, 26, Westermann.
6. Otfr. Muller, *Eumén.* p. 75.

Le chœur était instruit en vue de la représentation par le poète lui-même, qui naturellement pouvait seul lui tracer les grandes lignes de son rôle. En cette qualité, il était appelé *maître* ou *instructeur du chœur* (χοροδιδάσκαλος)[1]. Mais, à côté des indications générales données par le poète, il fallait des exercices répétés, tout un enseignement quotidien, très minutieux, qui demandait de l'expérience technique et de la patience[2]. De bonne heure il y eut à Athènes des gens spéciaux pour se charger de tous ces soins et s'en faire un métier. Au IVe siècle, plusieurs témoignages nous font voir que quelques-uns d'entre eux avaient une réputation établie et que les chorèges, jaloux du succès, se les disputaient[3]. Ces instructeurs subalternes étaient à la fois des maîtres de chant et des maîtres de ballets[4]. Au reste, ils ne paraissaient pas dans la représentation. Pour celle-ci, le chœur tragique avait un chef, appelé *coryphée* (κορυφαῖος), et peut-être, à partir de Sophocle, deux sous-chefs ou *parastates* (παραστάται). Ni le coryphée ni les parastates n'étaient des maîtres. Préparés eux-mêmes par le chorodidascale et comparables à nos premiers sujets, ils avaient la charge des parties les plus difficiles du rôle choral. De plus, c'étaient eux qui conduisaient leurs camarades et qui souvent parlaient en leur nom commun.

Le costume des choreutes variait naturellement selon les pièces. Dans certaines tragédies il comportait un arrangement plus ou moins fantastique. Les Érinnyes,

1. Harpocration, v. διδάσκαλος ; notice reproduite par Suidas, v. διδάσκαλον.

2. Xénoph. *Hipp.* I, 26 : Δῆλον δὲ τοῦτο καὶ ἐν τοῖς χοροῖς, ὡς μικρῶν ἄθλων ἕνεκα πολλοὶ μὲν πόνοι, πολλαὶ δὲ δαπάναι τελοῦνται.

3. Sannion est cité dans Démosth., *Midienne*, 58 ; *Vie* d'Eschine, p. 269, 26, Westermann; Cléénète, dans Eschine, *c. Timarque*, 98. Il semble que ces praticiens aient été désignés proprement par le nom de ὑποδιδάσκαλοι. Voyez les lexiques de Photius et d'Hésychius à ce mot. — Cf. Pollux, IV, 106 ; Platon, *Ion*, p. 536 A ; CIA, II, 551.

4. Photius, *Lexique*, ὑποδιδάσκαλος.

dans les *Euménides* d'Eschyle inspiraient l'effroi par leur seul aspect [1]; les Bassarides et les Bacchantes, dans les pièces d'Eschyle et d'Euripide auxquelles elles donnaient leur nom, portaient nécessairement les insignes traditionnels des thyases de Dionysos, la nébride, le thyrse, le tambourin [2]. C'étaient là toutefois des exceptions. En général, le chœur figurait simplement une troupe d'hommes ou de femmes, dont l'extérieur n'avait rien d'extraordinaire. Mais, alors même, il fallait bien marquer aux yeux les distinctions d'âge, de rang, de nationalité : c'étaient des vieillards ou des jeunes gens, des mères, des épouses, ou des jeunes filles, des hommes du peuple ou des grands, des Grecs ou des barbares. Le chœur des *Suppliantes* d'Eschyle, par exemple, portait des vêtements orientaux [3]. Dans des situations où le deuil était de la mise, comme dans les *Choéphores*, on l'habillait de noir [4]. Souvent aussi, il se montrait vêtu de riches étoffes, qui imitaient le brocart d'or [5]. D'une manière générale, étant données les habitudes de la tragédie grecque, il est à peu près certain que les costumes des chœurs devaient viser bien moins à l'exactitude qu'à la beauté de la mise en scène. On ne se proposa probablement jamais à Athènes, comme on le fait chez nous, de copier, avec une fidélité scrupuleuse, la façon de se mettre qui était propre à tel peuple ou à telle classe. C'était assez d'indiquer les choses; on ne se souciait pas de les reproduire jusque dans le détail. En revanche, on recherchait évidemment tout ce qui augmentait l'effet scénique : les belles couleurs, les draperies simples et élégantes, parfois même l'éclat de l'or, employé à propos,

1. *Euménides*, v. 46 et suiv., 192, 872. Cf. *Vie* d'Eschyle, p. 468, 10 Wecklein, et Pausanias I, 28, 6.

2. Euripide, *Bacchantes*, v. 58.

3. Eschyle, *Suppliantes*, v. 240.

4. Eschyle, *Choéphores*, v. 19.

5. Démosthène, *Midienne*, 22.

avec cette hardiesse de bon goût qui apparaît partout dans l'art classique de la Grèce. Les choreutes, étant par convention d'un rang inférieur à celui des héros de la scène, n'avaient pas leur tenue majestueuse; d'ailleurs trop de pompe eût été fort incommode pour marcher en cadence, et encore plus pour danser. Donc point de hauts cothurnes, point de vêtements traînants, rien de lourd ni d'encombrant. Sauf exceptions, l'idéal du chœur, c'était une sorte d'agilité gracieuse, parfaitement compatible d'ailleurs avec la gravité tragique.

Ses évolutions étaient toutes clairement ordonnées. Le principe figuré d'où elles procédaient était la forme rectangulaire [1]. D'ordinaire, après s'être préparé derrière la scène, le chœur se rendait dans l'orchestra par l'une des entrées latérales qui séparaient la scène des sièges du public [2]. Cette arrivée du chœur donnait lieu à un défilé qui formait une des parties attrayantes du spectacle. Lorsque les choreutes furent au nombre de quinze, ils s'avançaient ou bien par files de trois (ζυγά) sur cinq de profondeur, ou bien au contraire par rangs de cinq (στοῖχοι) sur trois de profondeur; le premier mode s'appelait la marche par files (κατὰ ζυγά), le second la marche par rangs (κατὰ στοίχους) [3]. Comme le chœur entrait normalement par la porte de droite (c'est-à-dire à droite du public), c'était la gauche de la colonne qui était du côté des spectateurs. Aussi mettait-on là les meilleurs choreutes, ceux qu'on appelait pour cette rai-

1. Etym. magn. Τραγῳδία. Tzetzès, *Prolegom. ad Lycophr.*

2. Les πάροδοι dont il a été question p. 68. Aristoph. *Cheval.* 148, schol. Cf. Plutarque, *Aratus*, 23 ; Aristoph. *Nuées*, 326 et *Oiseaux* 296, avec la scholie. — Cas exceptionnels ; les Océanides, dans le *Prométhée* d'Eschyle, arrivent à lui sur un char ailé ; les Érinnyes dans les *Euménides* sortent du temple, etc.

3. Pollux, IV, 108 et 109. Le principe une fois compris, chacun peut l'appliquer au chœur de douze choreutes : le στοῖχος est alors de 4, le ζυγός étant toujours de 3.

son même (ἀριστεροστάται) [1]. Le coryphée se tenait dans ce groupe d'élite, au milieu du flanc gauche [2]. Parfois, mais très rarement, les choreutes, au lieu d'entrer ainsi en masse, apparaissaient soit un par un, soit par groupes [3]. Cela répondait à des intentions tout exceptionnelles, sur lesquelles il n'y a pas lieu d'insister ici.

Pendant toute la durée de la pièce, le chœur se tenait dans l'orchestra, le plus souvent près de l'autel. Mais quand l'action l'exigeait, il se portait vers la scène, pour entourer les personnages, les assister, ou les menacer. Rarement, il sortait. Il ne pouvait se mouvoir tout entier qu'avec une certaine lenteur. Des sorties et des rentrées répétées auraient ralenti le spectacle et fatigué le public. Voilà pourquoi, hors le cas de nécessité, une fois dans l'orchestra, il y restait jusqu'à la fin de la pièce [4].

Comment s'arrangeait-il pour éviter de tourner le dos au public, tout en s'adressant aux acteurs ? Nous ne saurions le dire au juste. Quelle que fût d'ailleurs sa disposition première et normale, elle servait de point de départ à une foule de mouvements, qui ne nous ont été décrits nulle part avec précision. Le chœur avançait et reculait, variait ses intervalles, se divisait en groupes qui exécutaient des mouvements divers, mais concordants. Tout cela était soumis à une symétrie élégante, d'où résultait une impression agréable d'ordre et de liberté [5]. La division la plus ordinaire était la *dichorie*, par laquelle le chœur se partageait en deux sections [6].

1. Pollux, II, 161.
2. Photius, Lex. Τρίτος ἀριστεροῦ.
3. Pollux, IV, 109. *Vie* d'Eschyle, p. 468, 10 Wecklein.
4. Dans l'*Ajax* de Sophocle, dans l'*Alceste* d'Euripide, le chœur sort et rentre; c'est une exception.
5. Xénophon, *Économ.* VIII, 3.
6. Pollux, IX, 107; Hésychius, v. διχοριάζειν. Il est difficile d'admettre, avec A. Müller, que le terme διχορία ait désigné l'emploi si-

En portant le nombre des choreutes de douze à quinze, et en mettant à la disposition du coryphée deux sous-chefs ou parastates, Sophocle fit beaucoup pour donner à tous ces mouvements plus d'aisance et aussi plus d'ampleur [1].

Le chœur tragique évoluait soit en marchant, soit en dansant. La marche proprement dite convenait surtout au défilé d'entrée ainsi qu'à la sortie; elle se faisait au son de la flûte, et par conséquent elle était nettement rythmée [2]. Pendant la pièce même, quand le chœur ne se tenait pas immobile, ses mouvements devaient être plutôt des danses que des marches. D'une manière générale, la danse tragique s'appelait *emmélie* (ἐμμέλεια) [3]. Ce qui la distinguait éminemment, c'étaient la noblesse et la gravité. De là vient qu'on l'opposant à l'hyporchème, vif et léger, on la considérait à peine comme une danse. En l'absence de témoignages précis, il convient de se la représenter comme un système d'évolutions lentes et symétriques, exécutées à pas rythmés, sans rien de brusque ni de saccadé [4]. Mais en admettant

multané de deux chœurs dans une même pièce, par exemple d'un chœur d'hommes et d'un chœur de femmes, comme dans la *Lysistrate* d'Aristophane. Ce n'est pas là le sens naturel du passage de Pollux.

1. Voyez Muff, *Chorische Technik des Sophokles*, p. 11 et suiv. Les deux textes principaux sur les parastates sont: Aristote, *Politique*, III, 4 et *Métaphysique*, IV, 11.

2. Le fait est attesté pour la sortie. Il est prouvé pour l'entrée par cette simple observation, qu'au temps d'Eschyle, elle était ordinairement accompagnée d'une récitation anapestique.

3. Pollux, IV, 99; Lucien, *Danse mimique*, 22 et 26. Sur son caractère propre, Athén. XIV, 730 E; Platon, *Lois*, VII, p. 816 A.

4. Signalons, à titre de simple rapprochement, le bas-relief n° 59 dans les *Monuments figurés* du *Voyage archéologique* de Le Bas (éd. Reinach). Ce monument représente probablement une nymphe (?) dansant devant une statue de Pan. Le mouvement de la danseuse indique que le pied glisse sur le sol, dont il se détache à peine. L'attitude, droite sans raideur, est pleine de grâce et de dignité. Les longues draperies flottent légèrement autour du corps, qu'elles en-

que ce fût là le type de l'emmélie, il semble bien qu'elle ait comporté de nombreuses variations. On nous parle en effet des figures (σχήματα) qu'inventaient les poètes, ou, plus tard, leurs chorodidascales [1]. Au temps d'Eschyle encore, ces figures étaient même accompagnées parfois d'une mimique expressive. Son chorodidascale, Télestès, sut imaginer, dit-on, des gestes qui traduisaient les paroles. Dans les *Sept*, il rendait visibles en quelque sorte, par la pantomime qu'il enseigna au chœur, les spectacles que décrivait le poète [2]. Plus tard, il est vrai, le goût devint plus sévère et la danse du chœur tragique se fit de moins en moins expressive [3]. Mais, à côté de l'emmélie ainsi simplifiée, il y eut toujours dans la tragédie d'autres danses plus vives, qualifiées du nom général d'*hyporchèmes*. Les anciens les caractérisaient en disant que, dans l'hyporchème, le chœur dansait tout en chantant [4]; cela prouve que, dans l'emmélie, ses pas ressemblaient à une marche plutôt qu'à une danse proprement dite. L'hyporchème tragique ne devait être en somme qu'une image assez affaiblie de l'ancien hyporchème. Il ne pouvait en avoir ni l'ampleur ni la mimique. Mais enfin, c'était une véritable danse, relativement vive et rapide, qui formait comme un épisode joyeux dans un drame sombre.

veloppent sans l'embarrasser. L'artiste a dû se souvenir de l'emmélie tragique; en tout cas, il nous en donne l'idée.

1. Plutarque, *Propos de table*, VIII, 9, 3, 10; Athénée, I, p. 21 E. Voyez plus haut, p. 48, note 2.

2. Athénée, I. p. 21 E et p. 22 A. Ce second passage semble dire que c'était Télestès lui-même qui exécutait cette pantomime; mais il ne pouvait l'exécuter que devant le chœur, pour la lui enseigner avant la représentation, puisqu'il était chorodidascale; à moins qu'il ne fût en même temps coryphée.

3. Fragment d'un poète comique anonyme (Platon ou Aristophane chez Athén. XIV, p. 628 F) ; Νῦν δὲ δρῶσιν οὐδὲν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται.

4. Cramer, *Anecdota Paris*. I, p. 19. Athén. XIV, p. 631 C. Proclus, *Chrestomath.*, p. 320 D, Bekker.

Nous parlerons plus loin des chants du chœur au point de vue lyrique et dramatique. Quelques mots seulement ici sur la manière dont ils étaient exécutés.

Le rôle du chœur dans la tragédie comprenait des parties iambiques, simplement récitées, des parties anapestiques, qui probablement étaient déclamées d'une façon mélodramatique, et enfin des parties proprement lyriques, qui étaient chantées.

Les premières ne se distinguaient pas du simple dialogue quant à l'exécution. Comme on ne saurait imaginer, en dehors du chant, plusieurs personnes parlant à la fois, il est de toute évidence que ces parties étaient récitées par le coryphée seul. Celui-ci était alors le représentant et l'interprète du chœur tout entier.

Les parties anapestiques du rôle choral comprenaient essentiellement le récitatif d'entrée et celui de sortie, et accessoirement quelques autres morceaux, au cours de la pièce. L'emploi de formes attiques, et non doriennes, dans ces morceaux prouve qu'ils n'étaient pas chantés. Mais, d'autre part, comme ils accompagnaient une marche, ils ne pouvaient pas être non plus simplement récités. On leur appliquait donc probablement cette sorte d'exécution intermédiaire depuis longtemps usitée pour la poésie iambique, celle que les Grecs appelaient la *quasi-récitation* (παρακαταλογή)[1]. Il est difficile de décider d'ailleurs si ces morceaux étaient débités par le coryphée seul, ainsi qu'on l'admet en général, ou par le chœur tout entier, ou encore par divers groupes de choreutes successivement[2].

Les parties méliques proprement dites étaient de

1. Voir tome II, p. 174.

2. Voir à ce sujet Arnoldt (*Chor in Agamemnon des Æschylos scenisch erläutert*, p. 20 et 22) et contradictoirement Guhrauer (Bursian's *Jahresbericht*, XLIX, p. 32 et suiv.) Les trois modes d'exécution indiqués pourraient bien avoir été employés selon les cas.

beaucoup les plus importantes et les plus étendues, dans le rôle total du chœur. Il ne paraît guère douteux qu'elles n'aient comporté les divers modes d'exécution que nous venons d'indiquer. Elles pouvaient être chantées en effet par des voix isolées, ou par des groupes qui se succédaient et se répondaient, ou par le chœur tout entier à l'unisson[1]. L'emploi de chacun de ces modes en particulier est ou attesté ou probable pour un petit nombre d'exemples particuliers; mais il faut bien reconnaître que le plus souvent l'incertitude est à peu près complète et que la fantaisie joue le plus grand rôle dans les hypothèses de la critique. Peut-être est-il sage, quant à présent, de ne pas trop croire à cette sorte d'émiettement du chœur dont on abuse aujourd'hui, et qui aurait eu pour résultat de supprimer complètement, dans ses chants, le genre d'effet le plus antique, le plus simple et le plus naturel. Quand les anciens parlent d'un chœur, c'est un ensemble qu'ils ont en vue ; il est bien difficile d'admettre que, dans la plupart des cas, l'ensemble ait été justement ce qui manquait le plus.

Chants et danses exigeaient un accompagnement musical. La flûte fut l'instrument de la tragédie comme elle avait été autrefois celui du dithyrambe. Les aulètes étaient répartis entre les chorèges, au moyen d'un tirage au sort présidé par l'archonte[2]. Il semble qu'on n'en ait attribué qu'un seul à chaque chœur tragique. Sa place était sans doute dans l'orchestra, près de la scène, sur la thymélé. On a supposé qu'il entrait avec le chœur[3].

1. Il n'est pas de question qui ait plus été agitée de nos jours que celle-là. Notons particulièrement G. Hermann, *Opuscula*, II, p. 130 ; Otfr. Müller, *Eumenid.* p. 71-99 ; Bamberger, *De carminibus Æschyli a partibus chori cantatis*, Warburg, 1833 ; puis les divers opuscules de Muff, Hense, Arnoldt, Heimsœth. Les conclusions modérées de Wecklein semblent les plus solides (*Jahrbücher für classische Philologie*, t. XIII suppl., p. 215).

2. Argument de la *Midienne*.

3. C'est l'opinion d'A. Müller, *ouvr. cité*, p. 210.

Pourtant, dans certaines pièces, telles que le *Prométhée* d'Eschyle, il y a des parties méliques qui exigeaient la présence de l'aulète avant l'entrée du chœur. Le seul fait attesté, c'est qu'il se retirait avec lui et le précédait dans sa retraite [1]; chose naturelle, puisque ce départ du chœur marquait la fin de la pièce.

L'éclat des chœurs tragiques fut très grand au v[e] siècle. Il semble qu'il ait diminué vers la fin de la guerre du Péloponnèse, lorsque Agathon introduisit dans la tragédie les chants épisodiques qui n'étaient guère que des morceaux de musique vocale. Toutefois, au IV[e] siècle encore, quand la comédie eut perdu ses chœurs, la tragédie conserva les siens [2]. Aucun témoignage ne nous permet de dire au juste combien de temps cela dura. Nous savons seulement qu'à l'époque romaine, sous les empereurs, les parties lyriques des tragédies anciennes n'étaient plus représentées, tandis qu'on en jouait encore les parties dialoguées [3]. Il est possible que cet abandon ne se soit produit qu'après la période classique.

IV

On a vu, dans le chapitre précédent, comment les créateurs de la tragédie ajoutèrent au chœur un narrateur, qui, plus tard, se mêla lui-même à la fiction dramatique. Ce fut l'origine des rôles attribués aux acteurs (ὑποκριταί).

Thespis se servit d'un seul acteur; Eschyle en introduisit un second; Sophocle, un troisième [4]. Ce nombre de trois acteurs est resté le nombre normal pour toute la

1. Schol. Aristoph. *Guêpes*, 582.
2. Démosth., *Midienne*, 58. Cf. *Vie d'Eschine*, p. 269, 26, Westermann.
3. Dion Chrysost., XIX, p. 487 Reiske.
4. Aristote, *Poétique*, c. IV, 16. Cf. Diog. Laerce, III, 56.

période classique, à partir des débuts de Sophocle en 468. Eschyle ne put profiter du troisième acteur que dans ses dernières pièces. Mais, après lui, tous les poètes dramatiques en firent usage. D'autre part, ce chiffre de trois ne fut jamais dépassé, sinon peut-être dans des cas tout à fait exceptionnels; c'est encore le seul qu'Aristote ait en vue dans sa *Poétique*.

Le nombre des rôles dans chaque pièce a été constamment très supérieur à celui des acteurs. A l'origine, quand le poète ne disposait que d'un seul acteur, il lui attribuait déjà plusieurs rôles. Lorsqu'il y eut plusieurs acteurs, les rôles se partagèrent entre eux, et le partage se fit naturellement dans des conditions d'inégalité qui donnèrent lieu à une véritable hiérarchie. Les rôles longs et difficiles, qui exigeaient un talent supérieur, furent le lot du meilleur acteur, qui prit le nom de *protagoniste*. Souvent même, ce protagoniste n'eut qu'un seul rôle, assez étendu pour remplir presque toute la pièce, tel que celui de Prométhée, par exemple. Les rôles secondaires furent dévolus d'abord au *deutéragoniste* seul; puis, partagés entre lui et le *tritagoniste*, toujours d'après le même principe. Dans cette répartition, la dignité du personnage n'était rien, et la valeur dramatique du rôle était tout [1]. Outre ces trois acteurs, il pou-

1. Les rôles de tyrans étaient souvent attribués au tritagoniste : Démosth, *Ambass.*, 247; *Couronne*, 180. Le protagoniste pouvait être par conséquent le sujet ou le serviteur du tritagoniste; Plut. *Préceptes sur le gouvern.*, p. 816 F. — Si le principe est incontestable, l'application qu'on en peut faire aux pièces subsistantes, en l'absence de témoignages précis, est toujours conjecturale. Les principales monographies sur ce sujet sont : K. Fr. Hermann, *De distributione personarum inter histriones in tragœdiis græcis*, Marburg, 1842 ; J. Richter, *Die Vertheilung der Rollen unter die Schauspieler der griech. Tragœdie*, Berlin, 1842. En outre, on trouvera des indications et des discussions sur ce point dans un grand nombre d'éditions des tragédies grecques. J'ai moi-même étudié ce sujet dans un mémoire sur *le second acteur chez Eschyle* (Académ. des Inscript. et B. Lettres, *Mémoires des savants étrangers*, 1re série, t. X, 1re partie).

vait se faire, par exception, qu'un poète eût absolument besoin d'en faire intervenir un quatrième. L'*Œdipe à Colone*, par exemple, semble ne pouvoir être joué que par quatre acteurs. Le fait était si rare que les anciens en parlent à peine. Quand il s'agissait d'un rôle proprement dit, comme dans *Œdipe*, il fallait bien que celui qu'on en chargeait fût un véritable acteur [1]. Mais, le plus souvent, tout se réduisait soit à des paroles dites ou chantées derrière le théâtre [2], soit à un rôle très court, soit même à un jeu muet. On pouvait alors recourir à un simple figurant. Cela était d'autant plus facile que, dans presque toutes les pièces, on avait de ces figurants en assez grand nombre. C'étaient eux qui formaient les foules, les cortèges des grands personnages, les gardes des rois [3]. Une chose remarquable, c'est qu'il n'y avait point de femmes dans tout ce personnel. L'usage athénien ne leur permettait de figurer en public que dans certaines fêtes déterminées. Elles n'avaient jamais été admises dans les chœurs dithyrambiques, et par suite elles ne le furent pas davantage dans les genres dramatiques qui en sortirent. On prit dès le début l'habitude d'attribuer leurs rôles à des hommes, et cette habitude persista.

Au VIe siècle, et plus tard encore, les poètes étaient en général acteurs dans leurs propres pièces [4]. On pourrait supposer même qu'ils le furent seuls, tant que chaque tragédie n'exigea qu'un acteur unique. Toutefois, comme ils pouvaient être empêchés au jour voulu, il y

1. Voyez plus loin, dans le chapitre sur Sophocle, § 2, ce qui est dit de cette tragédie et la note sur la répartition des rôles.

2. C'est ce qu'on appelait, à ce qu'il semble, παρασκήνιον, Pollux, IV, 109.

3. De ce dernier emploi venait leur nom de δορυφόροι ou δορυφορήματα, Schol. Lucien, *Man. d'écrire l'hist.*, 4; *Etym. Magn.* δορυφόρον; Hésychius, δορυφόρος. Harpocration, s. v. νόμος.

4. Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 3.

a plutôt lieu de croire que, dès ce temps, les poètes eurent des hommes de confiance pour les suppléer au besoin. En tout cas, dès qu'il y eut un deutéragoniste attitré, la profession d'acteur devint nécessairement indépendante de celle de poète. Les gens qui en firent métier s'y distinguèrent par des aptitudes spéciales, que l'exercice développait. Il en résulta que les poètes trouvèrent bientôt avantage à leur céder la place. C'est ainsi que, au temps d'Eschyle déjà, Cléandros d'abord, et, un peu plus tard, Mynniscos de Chalcis acquirent une réputation en jouant ses pièces. Cela laisse supposer que le poète leur attribuait, quelquefois au moins, les premiers rôles [1]. Sophocle joua encore lui-même dans sa jeunesse; puis la faiblesse de sa voix l'y fit renoncer [2]. Mais déjà l'ancien usage achevait de se perdre, et bientôt la profession d'acteur s'organisa complètement. Il semble qu'au début ceux qui s'y adonnaient aient été indépendants les uns des autres. Plus tard, on vit se former de petites troupes, qui avaient parfois pour chef un protagoniste, menant avec lui ses auxiliaires; et enfin, après la période attique surtout, de larges associations, qui étaient en même temps des confréries. Il suffit ici d'indiquer ces faits sans y insister [3]. En revanche, n'omettons pas de remarquer que les acteurs tragiques en Grèce participèrent longtemps au caractère sacré de la tragédie elle-même. Ils devaient à leur profession une sorte d'inviolabilité, grâce à laquelle ils étaient accueillis partout. On en profita pour les charger parfois de missions diplomatiques; d'où l'on doit conclure qu'ils n'étaient l'objet d'aucune mésestime.

Les témoignages anciens nous montrent les acteurs rétribués par l'État. Le chorège n'a pas affaire à eux [4].

1. *Vie* d'Eschyle, p. 121, 79, Westermann.
2. *Vie* de Sophocle, p. 127, 26, Westermann.
3. Voy. Foucart, *De collegiis scenicorum artificum*, Paris, 1873.
4. Les salaires alloués par l'État aux acteurs étaient élevés. Po-

C'est l'archonte, chargé de la fête, qui traite avec eux. Une fois ce traité passé, ils sont attribués à tel ou tel poète, comme les chœurs. C'est ce qu'on appelle le partage des acteurs (νέμησις τῶν ὑποκριτῶν) [1]. Ce partage, nous dit-on, était réglé par le sort. D'autre part nous savons par plusieurs témoignages que les poètes du ve et du ive siècle avaient leurs acteurs préférés, et même composaient pour eux des rôles appropriés à leur talent [2]. Contradiction véritable, qui reste encore à résoudre.

En scène, tous les acteurs portaient un masque. Il n'est guère douteux que le masque tragique n'ait eu une origine religieuse. De tout temps, dans les fêtes rustiques de Dionysos, on s'était barbouillé de lie et couvert la tête de touffes de plantes, dont le feuillage retombait comme une sorte de voile. C'était là peut-être un jeu, qui avait fini par devenir un usage sacré. Toutefois, il pourrait se faire qu'il y eut lieu de distinguer ici entre le rite tragique et celui de la comédie. Ce qui a fait la tragédie, c'est l'introduction d'un personnage fictif dans le dithyrambe. Ce personnage était ordinairement un dieu ou un héros. Celui qui le jouait devait, par une convenance à la fois dramatique et religieuse, se donner à lui-même l'aspect le plus conforme à son rôle. On sait que pendant longtemps, dans les processions, il y eut ainsi des gens qui représentèrent les dieux au naturel [3]. Et dans le drame même, le déguisement des choreutes en satyres témoigne de ce goût d'imitation. Il n'est pas improbable que l'usage du masque tragique en dérive également.

Suidas nous dit assez confusément que Thespis se ser-

les gagnait un talent en deux jours (Plut., *Dix orat.*, *Démosth.*, 66). Cela faisait près de 6000 francs de notre monnaie, mais représentait en réalité une somme beaucoup plus forte.

1. Hésychius, Suidas et Photius, v. νεμήσεις ὑποκριτῶν.

2. *Vies* d'Eschyle et de Sophocle. Aristote, *Poétique*, c. 9.

3. Voir les témoignages réunis par Hermann, *Gottesdienstl-Alterthümer*, § 33, n. 21.

vit, pour se masquer, de céruse ou de fard (ψιμύθιον), puis de touffes de pourpier (ἀνδράχνη), et enfin de masques en toile (ὀθόνη)[1]. Il est difficile de croire que ce soit là un ordre chronologique. Le pourpier a pu servir à des drames où l'élément bachique dominait, tandis que le fard et plus tard les masques de toile durent être employés de préférence dans la tragédie proprement dite. A la fin du VI[e] siècle et au commencement du V[e], le masque tragique se perfectionna rapidement. Chœrilos, Phrynichos et Eschyle contribuèrent, dit-on, à ce progrès, ce dernier plus que personne[2]. Après lui, il n'y eut plus d'amélioration essentielle, sans doute parce qu'on n'en avait plus à désirer.

Le masque est un des signes extérieurs qui manifestaient le mieux le caractère idéal de la tragédie grecque. Évidemment, il excluait toute représentation minutieuse de la vie morale, car il supprimait les jeux de physionomie. Quand un personnage restait en scène depuis le commencement de la pièce jusqu'à la fin, comme le Prométhée d'Eschyle ou l'Œdipe à Colone de Sophocle, l'expression de son visage était toujours la même, puisqu'il lui était impossible de changer de masque. Elle ne pouvait donc traduire que très sommairement la souffrance ou les sensations vives, sous peine d'offrir un spectacle ridicule par sa continuité. Si le personnage sortait à plusieurs reprises, ce qui était l'ordinaire, il pouvait sans doute changer de masque; mais alors même son expression avait toujours quelque chose de durable, ces changements étant rares. Par suite, il y a lieu de croire que l'art du V[e] siècle, sous l'influence de la sculpture contemporaine, dut viser surtout à donner aux masques tragiques une sorte de beauté grave et triste, qui n'ad-

1. Suidas, Θέσπις. Sur le masque tragique, voir P. Girard, *Rev. des Ét. gr.*, 1891, p. 168 suiv.
2. Suidas, Χοιρίλος, Φρύνιχος, Αἰσχύλος.

mettait, en fait de particularités individuelles, que des indications discrètes, et laissait beaucoup à faire à l'imagination des spectateurs. Plus tard, quand les sculpteurs, au temps de Scopas et de Praxitèle, recherchèrent davantage la variété précise de l'expression, les masques des acteurs subirent nécessairement une modification conforme au goût nouveau. Elle aurait été bien plus sensible encore, si la force des choses ne s'y était opposée. Ceux que nous connaissons par les monuments appartiennent en général ou à ce temps ou à la période romaine. Ils ne nous donnent peut-être qu'une idée imparfaite des effets qu'un art plus réservé avait pu produire au temps des chefs-d'œuvre de la scène. Encore est-il qu'ils gardent presque tous ce caractère typique [1].

Si l'usage du masque supprimait les jeux de physionomie, il avait l'avantage de supprimer aussi les défectuosités du visage de l'acteur. Quel que fut son âge, quelle que fut sa physionomie propre, quand il représentait Achille, il était toujours jeune et beau. Et peut-être, après tout, ne fallait-il pas beaucoup plus de complaisance de la part du public pour animer ce visage coloré, qui laissait paraître l'éclat des yeux et qui permettait de deviner le frémissement des lèvres, qu'il ne nous en faut à nous pour ne pas voir les perruques, les fausses barbes et tout le placage artificiel qui les accompagne [2]. Le masque a d'ailleurs permis à l'art tragique en Grèce de mettre sur la scène les personnages féminins, bien qu'il n'eût pas d'actrices à sa disposition. Nous lui de-

1. Wieseler, *Denkmäler d. Buhnenw.*, tab. V. 18 et 22-26. Énumération des masques tragiques nécessaires pour jouer le répertoire classique dans Pollux, IV, 133.

2. Les masques n'ont commencé à paraître ridicules qu'au temps où la pantomime manifesta un art tout nouveau, qui donnait au corps ce que l'art ancien donnait à l'âme. On peut voir les plaisanteries de Lucien à ce sujet, *Danse mimique*, 27 ; *Anarcharsis*, 23 ; *Coq*, 26 ; *Nigrinus*, 11.

vons Électre et Antigone, Polyxène et Iphigénie, Alceste, Hécube et Andromaque, la meilleure moitié peut-être de ses créations. Enfin, c'est grâce au masque qu'un même acteur pouvait remplir plusieurs rôles. Sans le masque, le petit nombre des acteurs eût été un obstacle à tout progrès dramatique. C'est par lui que s'est maintenue la simplicité d'action, alors que le drame devenait pourtant de plus en plus varié [1].

Le costume des acteurs tragiques présentait, lui aussi, un aspect conventionnel [2]. C'est Eschyle, dit-on, qui en fixa le caractère. Il paraît constant qu'il prit modèle sur les vêtements pompeux des hiérophantes et des dadouques d'Éleusis [3]. Tout tendit à donner aux personnages une sorte de majesté religieuse. De longues tuniques talaires, ornées de bandes et de broderies, d'amples manteaux à larges plis, qu'on pouvait draper de plusieurs façons, des manches flottantes, de hautes chaussures, des tiares ou des diadèmes [4]. On grandissait l'acteur artificiellement, on le grossissait même à l'aide de coussins, pour le rendre plus imposant, et sans doute aussi pour que sa taille fût moins disproportionnée avec l'immensité du théâtre.

Tout cela imposait au jeu des acteurs grecs des conditions spéciales. Un mouvement trop animé aurait contrasté durement avec cet appareil. D'ailleurs, pour se faire entendre d'un public aussi nombreux, non seule-

1. On a aussi considéré le masque, sur la foi d'Aulu-Gelle (*Nuits Attiques*, V, 7), comme un moyen propre à donner à la voix plus de sonorité. Cela ne peut convenir en tout cas au masque primitif en toile, ni même probablement aux masques tragiques en général.

2. Pollux, IV, 115.

3. Athénée, I, 21 E. Le texte reçu dit que ce furent les prêtres qui imitèrent les acteurs. Mais cela est si invraisemblable qu'il y a lieu ou de redresser le témoignage d'Athénée en ce qu'il a de manifestement inexact, ou de corriger le texte comme l'a fait Fritzsche (Aristoph. *Grenouilles*, 1062).

4. Lucien, *Zeus tragéd.*, 41 et *Danse mimique*, 27.

ment une voix sonore était indispensable, mais il fallait aussi en bien user, c'est-à-dire parler haut et lentement [1]. Une foule d'effets, qui sont ordinaires sur nos théâtres, devenaient par là même, sinon impossibles, du moins beaucoup plus difficiles. Tout le drame était donc empreint d'une sorte de solennité héroïque, qui est du reste attestée aussi par le langage même dont il usait [2].

Les fonctions de l'acteur tragique comprenaient le chant, la déclamation et la mimique. Elles exigeaient tout d'abord une remarquable variété d'aptitudes [3].

Les acteurs chantaient avec le chœur ou seuls. Dans les deux cas, ils étaient accompagnés par la flûte. Les chants de la première sorte constituaient des dialogues lyriques. C'étaient le plus souvent des *κομμοί* [4], plaintes passionnées, qui devaient être traduites en général avec plus de force pathétique que de variété. Au contraire, dans les chants de la seconde sorte ou *monodies* (μονῳδίαι), la variété dominait. La puissance d'expression, l'art délicat des nuances, les contrastes brusques, en un mot tout ce qui peint l'agitation de l'âme, c'était là leur mérite propre. Les grands acteurs s'y faisaient donc admirer. Plus leur art les rendait populaires et leur donnait d'autorité, plus ils réclamaient des poètes ce genre de morceaux, qui les faisaient valoir.

1. C'est ce qu'on appelait μέγα καὶ καλὸν ἐμβοᾶσθαι (Synes. *de Provid.*, p. 106 A).

2. Toutefois un acteur tragique, sous le masque, pouvait, à ce qu'il paraît, produire un effet très dramatique par le rire. C'est ce que fit l'acteur Plisthène en jouant le rôle d'Ajax dans une pièce de Karkinos (Parémiographe anonyme, dans Miller, *Mélanges de littér. grecque*, p. 356 ; Αἰάντειος γέλως). Il s'agit nécessairement d'un rire sonore qu'on entendait dans tout le théâtre.

3. Ces aptitudes étaient d'ailleurs très spéciales. Les acteurs tragiques ne jouaient pas la comédie ; Platon, *Républ.* VII, 395 B.

4. Arist., *Poétique*, c. 12 : Κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

Mais la déclamation avait en somme plus d'importance encore que le chant. Il n'est guère douteux qu'à l'origine, quand l'art tragique usait ordinairement dans le dialogue du tétramètre trochaïque, elle n'ait été accompagnée, au moins en partie, par la flûte. Sous cette forme, c'était encore une sorte de chant. Plus la tragédie devint dramatique, plus elle dut tendre à s'affranchir de cette gêne. L'introduction du trimètre iambique n'aurait pas eu de sens, si elle n'eût libéré la déclamation. Durant la période classique, tout démontre qu'en général les parties iambiques étaient simplement récitées [1]. Toutefois cette récitation pouvait être plus ou moins voisine du chant, et c'est là peut-être un fait dont on ne tient pas toujours assez de compte. Il paraît naturel d'admettre que, au temps d'Eschyle, le débit des acteurs tragiques, bien que déjà libre d'accompagnement, était encore en quelque mesure modulé et chantant, tandis qu'après lui il tendit à se rapprocher de plus en plus du parler ordinaire. Un passage d'Aristote prouve que l'art des acteurs grecs se développa autour de certaines formes typiques d'intonation, qui furent de bonne heure reconnues et fixées : telles que le commandement (ἐντολή), la prière (εὐχή), le récit (διήγησις), la menace (ἀπειλή), l'interrogation (ἐρώτησις), la réponse (ἀπόκρισις), etc [2]. Cela confirme ce qui a été dit

1. Plusieurs savants ont pourtant cru que ces parties elle-mêmes étaient à demi chantées : Westphal, *Griech. Metrik*, II, p. 480 et *Prolegomena zu Æschylos*, p. 200 ; Naeke, *Rhein. Museum*, XVII, p. 521. Ils s'appuient sur deux témoignages anciens (Plut. *Musique*, p. 1140 F, et Lucien, *Danse mimique*, 27). Mais ces passages ne paraissent viser que des cas exceptionnels (Voyez Christ, *Metrik*, § 376, et la dissertation déjà citée du même savant sur la *Paracataloge*, p. 179). Outre les raisons que donne Christ, il faut remarquer que deux passages d'Aristote, relatifs à l'iambe (*Rhétor.* III, 8 et *Poétiq.* 4), montrent indubitablement que l'iambique trimètre est un rythme parlé (λεκτικὸν μέτρον). Voyez en outre Aristote, *Rhétor.* III, 2, 4.

2. Aristote, *Poétique*, c. 19. Cf. c. 20.

plus haut sur le caractère général de cet art. Les acteurs de la première moitié du ve siècle produisirent de grands effets avec des moyens très simples. Leur jeu ainsi que leur diction étaient graves et traditionnels ; leur personnalité n'y apparaissait encore que discrètement. Dans la seconde moitié du même siècle, un changement notable eut lieu. On ne saurait mieux l'expliquer qu'en le comparant à celui qui se produisit à la tribune dans les habitudes des orateurs. Périclès y était sévèrement drapé, presque immobile ; Cléon donna l'exemple de rejeter son manteau, d'agiter les bras, d'élever et d'abaisser la voix ; les orateurs du siècle suivant firent de l'action une des principales parties de l'éloquence. De même, sur la scène, il vint un jour où les nouveaux acteurs scandalisèrent les anciens. Mynniscos de Chalcis, qui avait joué sous la direction d'Eschyle et qui était plein de son esprit, traitait de *singe* son successeur Callippide, qui pourtant faisait pleurer le peuple au temps d'Alcibiade [1]. Cela voulait dire simplement qu'un art plus expressif recherchait alors une imitation plus exacte de la vie par des intonations, des changements de voix, des gestes passionnés que l'art primitif avait ignorés [2]. L'ancienne uniformité paraissait monotone et raide. On recourait aux notes aiguës, aux cris, aux inflexions pathétiques [3]. On s'attachait à caractériser chaque rôle par le son de la voix, par la démarche, alors même qu'un seul acteur faisait successivement plusieurs personnages [4]. Un des écueils de cet

1. Aristote, *Poétique*, c. 25.

2. Démétr., Περὶ ἑρμηνείας, 195 Speng., curieux exemple de mimique, tiré du rôle d'Ion dans Euripide. Ces gestes devenaient ensuite traditionnels ; Schol. Eurip. *Orest.* 268 et 643.

3. Alciphron, III, 48, 1. Licymnios, dit-il, l'a emporté sur ses rivaux, dans les προπομποί d'Eschyle, τορῷ τινὶ καὶ γεγωνῷ τῷ φωνήματι χρησάμενος.

4. Plutarque, *Démétrius*, 18 : Καθάπερ τραγικῶν ὑποκριτῶν ἅμα τῇ

art, c'était de paraître artificiel [1]; un autre, plus dangereux encore, c'était d'ôter à la tragédie sa dignité naturelle et de la compromettre dans des imitations de mauvais goût [2]. Les meilleurs acteurs eux-mêmes ne les évitèrent pas complètement. Il fallait bien que le débit tragique subît la loi générale de tous les arts, qui est de chercher toujours des effets nouveaux.

Dès la fin du ve siècle, l'importance des acteurs devint presque égale à celle des poètes. Au ive, Aristote ne craignait pas de dire qu'elle était décidément supérieure [3]. Déjà Callippide, au temps de la guerre du Péloponnèse, était un personnage en Grèce [4]. Ses successeurs, Théodore, Aristodémos, Pôlos, furent encore plus célèbres et plus adulés [5]. En Grèce, comme presque partout, l'art de l'interprétation tragique atteignit son apogée, quand la tragédie elle-même était en pleine décadence. Cela se comprend. Une pièce n'arrive à donner à la scène tout ce qu'elle contient qu'après avoir été longuement étudiée. Et, quand il en est ainsi, les œuvres classiques, interprétées avec cette perfection, pèsent, pour ainsi dire, sur les pièces nouvelles, en les asservissant à leur exemple.

σκευῇ μεταβαλλόντων καὶ βάδισμα καὶ φωνὴν καὶ κατάκλισιν καὶ πρόσαγόρευσιν.

1. Aristote (*Rhétor.* III, 2, 4) loue Théodore de ce qu'il paraissait toujours parler naturellement, tandis que la voix des autres acteurs ne semblait pas être leur propre voix : Ἡ μὲν γὰρ τοῦ λέγοντος ἔοικεν εἶναι, αἱ δ' ἀλλότριαι. Et il ajoute qu'il faut μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως, ἀλλὰ πεφυκότως.

2. Aristote, *Poétique*, c. 26 : Ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων.

3. Aristote, *Rhétorique*, III, 1, 4 : Μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί.

4. Plutarque, *Agésilas*, 31 : Καὶ τότε Καλλιππίδης ὁ τῶν τραγῳδιῶν ὑποκριτὴς ὄνομα καὶ δόξαν ἔχων ἐν τοῖς Ἕλλησι καὶ σπουδαζόμενος ὑπὸ πάντων.

5. Voir la liste des principaux acteurs grecs, avec l'indication des plus notables témoignages, dans A. Müller, *ouvr. cité*, p. 185.

V

Acteurs, choreutes, chorèges et poètes concouraient avec des rivaux. On pensait à Athènes, comme presque partout en Grèce, que le plus sûr moyen d'honorer une divinité, c'était de mettre au concours l'hommage qu'on voulait lui rendre. Dès le VI[e] siècle, l'État institua des concours tragiques, c'est-à-dire qu'il eut ses juges et décerna des prix.

Ces prix étaient attribués à un groupe indivisible, formé du poète et du chorège. On récompensait l'un pour son talent, l'autre pour sa générosité et pour les soins intelligents qu'il avait donnés à l'instruction du chœur. Chacun d'eux avait sa part du succès, mais la victoire était commune. De la sorte, un même intérêt les stimulait. Ne pouvant pas triompher l'un sans l'autre, ils étaient obligés de s'entendre et de s'associer étroitement. Dans cette association, c'était naturellement le poète qui avait le pas. Les trois concurrents admis par l'archonte étaient classés. Mais le premier rang était une victoire, le second un demi-succès, le troisième une défaite.

Les acteurs ne furent d'abord dans le concours que les auxiliaires du poète. Interprètes de sa pensée, ils ne faisaient qu'un avec lui, et par suite il ne pouvait y avoir pour eux de récompenses distinctes. Plus tard, quand l'interprétation dramatique eut prévalu sur l'œuvre même, les choses changèrent. Au IV[e] siècle, nous voyons par les inscriptions que les protagonistes concouraient entre eux. C'était là sans doute le dernier terme d'une série de changements qui nous échappent. Il put arriver en ce temps qu'un acteur fût mis au premier rang, pour sa façon de jouer une pièce qui n'était classée elle-même qu'au second ou au troisième [1]. Rien

1. CIA, II, 973.

ne montre mieux à quel degré de subtilité dans l'appréciation les juges athéniens étaient alors parvenus.

Il va de soi que les prix de tragédie ainsi décernés soit aux poètes, soit aux acteurs, étaient indépendants de leur salaire. Nous sommes d'ailleurs dépourvus de renseignements précis sur leur valeur.

Par qui étaient-ils décernés? Nous ne pouvons le dire que pour Athènes. Là, le sénat et les chorèges intéressés dressaient ensemble, chaque année, avant les concours, une véritable liste de jurés, dont les noms groupés par tribus étaient mis dans des urnes. On scellait ensuite ces urnes et on les gardait dans l'Acropole [1]. Dans ce premier choix, le Sénat représentait l'État, et chaque chorège son intérêt personnel. Au jour du concours, les urnes étaient apportées au théâtre. L'archonte tirait au sort dix noms, un par tribu [2]. Les dix personnes désignées constituaient ensemble le jury; on les appelait les *juges* (κριταί). Ils prêtaient serment, et dès lors tout dépendait de leur décision, qui ne dépendait elle-même que de leur opinion personnelle. Leur sentence était rendue au scrutin secret, à la fin du concours, et proclamée alors par la voix du héraut [3].

Le public n'avait aucun rôle officiel dans ce jugement. Cela ne veut pas dire qu'il ne prît point parti pour les concurrents et qu'il n'exerçât pas son influence sur le vote final. Les poètes le sentaient si bien qu'ils ne né-

1. Isocrate, XVII, 33.

2. Cela résulte indirectement du récit de Plutarque, *Cimon*, 8.

3. *Vie* de Sophocle, νικῶν ἐκηρύχθη. — On admet généralement (Voy. A. Müller et Haigh) qu'après le concours, un second tirage au sort avait lieu, qui réduisait à cinq le nombre des juges définitifs. Le nombre de cinq est attesté pour la comédie, mais non pour la tragédie. Quant à cette procédure, très compliquée, on la déduit d'un passage de Lysias (IV, 3), qui est relatif au concours dithyrambique, non au concours tragique. Ce passage est d'ailleurs fort obscur pour nous. — Sur le choix des juges, consulter aussi Lafaye, *De poetarum et oratorum certaminibus apud veteres*, Paris, 1883.

gligeaient rien pour le bien disposer. Dès le v[e] siècle, les concours tragiques des Dionysies étaient précédés, à quelques jours de distance, d'une cérémonie particulière, qu'on appelait le prélude du concours (προάγων). Le 8 d'Élaphébolion, jour de la fête d'Asclépios, le peuple s'assemblait à l'Odéon, et les poètes admis au prochain concours venaient se présenter à lui et lui présenter leurs acteurs et leurs choreutes [1]. Chacun d'eux était appelé à son tour par le héraut [2]. Il entrait en scène, couronné comme pour un acte religieux, suivi de son chœur et de ses acteurs, non costumés, et il faisait connaître au public le sujet des pièces qu'il se proposait de soumettre à son jugement [3]. A partir de ce moment, le programme des concours était officiellement connu, les cabales pouvaient se former. Elles étaient parfois si violentes, qu'il devenait difficile à l'archonte de tirer au sort le nom des juges [4]. En tout cas, les impressions du moment suffisaient à rendre les représentations agitées. Ces spectateurs athéniens étaient vifs, ardents, impressionnables. On pleurait, on criait, on applaudissait, on sifflait. C'étaient de longues acclamations ou de véritables huées [5]. Quand le public était trop mécontent d'un acteur, il le chassait de la scène honteusement, quelque fois même en l'accablant de projectiles divers. Quand au contraire il était ému et captivé, son enthousiasme éclatait en longs transports. Le caractère religieux de la fête n'était en aucune façon un obstacle à ces explosions tumultueuses ; les Grecs ont toujours eu la dévotion libre et bruyante. D'ailleurs, le tempérament national le

1. Schol. Eschine, *contre Ctésiphon*, 67. Sur le προάγων, voir Rohde, *Rheinisches Museum*, XXXVIII, p. 251.
2. Aristoph., *Acharn.* 10.
3. Platon, *Banquet*, p. 194 A.
4. Plutarque, *Cimon*, pass. cité.
5. Voyez notamment, sur le κλωσμός ou « grognement », l'art. du lexique d'Harpocration, au mot ἐκλώζετε.

voulait ainsi. Les longues contraintes le fatiguaient ; il débordait au théâtre, comme à l'agora, comme dans les tribunaux, comme partout. Cela même était une partie de l'effet heureux des grandes œuvres tragiques. Elles faisaient vibrer avec force l'âme populaire ; elles donnaient l'essor à toutes les puissances d'amour ou de haine qui s'agitaient en elle, et par là, comme l'a senti Aristote, elles la purifiaient [1]. L'observation ingénieuse du philosophe a dû lui venir à l'esprit au théâtre d'Athènes, un jour que Théodore ou Polos interprétait Euripide.

Une fois le concours terminé, l'archonte en faisait dresser une sorte de procès-verbal sommaire, qui était déposé aux archives. On y trouvait naturellement le titre des pièces, les noms des poètes et des chorèges, ceux des protagonistes (du moins à partir du moment où ils commencèrent à compter), et enfin la sentence des juges [2]. A une date plus récente, mais difficile à déterminer, l'usage s'introduisit de rédiger ces procès-verbaux sous forme d'inscriptions et de consacrer ces inscriptions dans l'enceinte du téménos de Bacchus [3]. D'autre part, c'était l'habitude des chorèges vainqueurs d'ériger, en souvenir de leur victoire, un monument, dont la partie principale consistait en un trépied et qui portait une inscription commémorative. Ces diverses inscriptions constituaient une série de documents sûrs, où étaient contenus tous les faits principaux de l'histoire du drame. On comprend aisément quel intérêt ils durent offrir à ceux des anciens qui s'occupèrent de préparer ou d'écrire cette histoire. Aristote fut un des premiers à les recueillir. Il constitua ainsi la collection

1. Aristote, *Poétique*, c. 6. Voir Weil, *Études*, etc., p. 157 et suiv.
2. Boeckh, CIG, I, p. 350 et Kœhler, *Mittheil. d. archeol. Instit. in Athen.* III, p. 112 et suiv. et 129 et suiv.
3. CIA, II, 972, 973, 974, 975.

des *Didascalies* ou *Victoires dionysiaques* [1]. D'autres l'imitèrent, et l'érudition alexandrine en profita. De recueils ainsi formés sont venus les fragments de notices que nous trouvons encore çà et là, mêlés aux arguments des tragédies grecques dans les manuscrits. Dérivant de sources officielles, ils contiennent des renseignements précis, dont la valeur a été reconnue depuis longtemps.

Voilà, très sommairement, ce qu'il importe le plus de savoir au sujet de la forme des concours tragiques, des ressources dont disposaient les poètes, et des conditions spéciales qui leur étaient imposées. Passons maintenant à la tragédie elle-même, et voyons ce qu'elle était, considérée dans son ensemble et dans ses parties.

1. Diogène Laerce, V, 26. Les διδασκαλίαι d'Aristote sont fréquemment citées ; ses νῖκαι διονυσιακαί le sont moins souvent. Primitivement le mot διδασκαλία signifiait *représentation* ; on est passé de là naturellement au sens de « procès-verbal d'une représentation », « notice commémorative ».

CHAPITRE IV

LA TRAGÉDIE ET SES LOIS

SOMMAIRE

I. Les sujets tragiques. — II. L'action. Les parties du drame. — III. Progression de l'intérêt. — IV. Les trois unités. — V. Le chœur; les personnages. Leur nature et leurs rapports. — VI. Lyrisme tragique. Ses origines et ses formes. — VII. Le dialogue et les récits. — VIII. La langue de la tragédie. — IX. Sa valeur morale.

I

C'est par le choix de ses sujets que la tragédie grecque se distingue tout d'abord. D'une manière générale, elle les emprunte aux récits héroïques et mythiques. Le dithyrambe célébrait Bacchus; les chants tragiques de Sicyone lui substituaient des héros souffrants, mais toujours des héros. On ne sortait pas de ce monde plus ou moins divin, où toute la grande poésie antérieure s'était circonscrite. La tragédie naissante accepta cet héritage, et, en se développant, elle en restreignit l'étendue plutôt qu'elle ne l'accrut.

Ce qui l'y attacha invinciblement, ce fut ce même esprit religieux qui explique toute son histoire. En s'éloignant des dieux, elle aurait manqué à sa fonction propre. Les légendes héroïques, rattachées à la mytho-

logie, formaient aux yeux des Grecs une sorte « d'histoire sainte », qui tenait sans doute intimement à l'histoire profane, mais qui pourtant ne se confondait pas avec elle. Cette histoire était pleine de dieux. C'étaient les fils des Immortels qui en étaient les acteurs : eux-mêmes, ils y intervenaient sans cesse. En la mettant sur la scène, on leur rendait honneur, on faisait acte de religion. Cela était senti d'instinct et par tout le monde. A défaut de prescription expresse, une sorte de convenance tacite maintenait la tradition.

Outre leur valeur religieuse, ces légendes avaient d'ailleurs pour les Grecs un vif et profond intérêt, à la fois humain et national. Homère les leur avait rendues vraiment chères [1]. Les héros dont elles parlaient étaient les types mêmes de l'humanité telle qu'ils la concevaient. En eux, ils retrouvaient leurs idées, leurs sentiments, toute leur vie morale. Par la variété des aventures, par la grandeur des catastrophes, par la violence des passions, la légende héroïque offrait au drame une merveilleuse matière. Elle avait pour domaine un temps fictif, antérieur à toute législation, temps où la vie était orageuse, le devoir difficile et obscur, où les supériorités individuelles éclataient vivement, où les amours, les haines, les dévouements, les hontes, les fureurs, les vengeances s'exaltaient prodigieusement. Une telle humanité était une humanité plus agissante et plus souffrante. Bien qu'ancienne, elle tenait au présent. On reconnaissait en elle le fond qu'on distinguait encore en soi-même, sous l'apaisement de la civilisation. De plus, ces héros, pour les Grecs, étaient des êtres réels et des ancêtres. Si le détail de leur histoire était incertain et livré à la poésie, le fait même de leur existence ne l'était pas. On honorait en eux les

1. Platon, *Républ.* X, 1 : Ἔοικε γὰρ τῶν καλῶν ἁπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι.

protecteurs des cités, des tribus, des familles; on leur rendait un culte, on les craignait, on les aimait. Toute la terre grecque était remplie de leur souvenir. On y voyait leurs palais cyclopéens, leurs trésors, les temples qu'ils avaient bâtis, les jeux qu'ils avaient institués, les lieux où ils avaient accompli leurs exploits. Leurs relations mutuelles, n'était-ce pas déjà, sous une forme antique, l'histoire contemporaine? En parlant d'eux et en les faisant parler, en rappelant leurs alliances ou leurs hostilités, les services qu'ils s'étaient rendus les uns aux autres, les promesses qu'ils s'étaient faites, on touchait aux questions du jour. Sparte et Athènes, Thèbes et Argos figuraient sans cesse dans les légendes de Ménélas, de Thésée, d'Héraclès, de Danaos, d'Agamemnon. Les allusions naissaient d'elles-mêmes, tant le présent était vivant dans ce passé tout hellénique.

Réalité nationale et réalité humaine, voilà certes de quoi satisfaire à toutes les exigences de l'art. Où aurait-il trouvé quelque chose d'équivalent? Et ce n'était pas tout. Cette riche matière avait un autre avantage. Elle se prêtait, mieux qu'aucune autre, à cette simplification idéale, dont la tragédie grecque avait besoin en raison de l'exiguité de ses ressources, et qu'elle aima d'ailleurs toujours par instinct. La vie des héros ne s'offrait pas à l'imagination des Grecs comme tout à fait semblable à la leur. Ils ne la concevaient que d'après la poésie et les œuvres d'art, par conséquent sous ses grands traits seulement, dans ce qu'elle avait de plus haut et d'essentiel. Point de détails encombrants. L'exactitude matérielle n'avait rien à faire en de tels sujets. Ils ne demandaient pas qu'on leur représentât au vrai la robe d'Hélène ou la cuirasse d'Agamemnon, ni qu'on assujettît les actes de tels personnages à toutes les petites vraisemblances gênantes de la réalité. La vie héroïque flottait, pour

ainsi dire, dans leur pensée, comme une belle image un peu vague, qui ne voulait pas être trop précisée. Cela laissait au poète assez de liberté pour qu'il n'eût souci que des grandes choses.

Ces raisons, qui recommandaient les sujets héroïques, expliquent pourquoi les autres ne réussiront jamais à se faire accepter, malgré de remarquables tentatives et de glorieux succès.

La partie purement divine de la mythologie offrait bien quelques-uns des mêmes avantages que la légende héroïque. Mais, au point de vue tragique, les dieux, sauf de rares exceptions, ne pouvaient pas exciter l'intérêt passionné qu'excitaient des hommes en souffrant et en mourant [1]. Il fallait vraiment le génie d'Eschyle pour mettre en scène leurs passions et leur prêter des idées à la fois intéressantes et dignes de leur gandeur. Ses *Prométhées* doivent être regardés comme une tentative exceptionnelle, dont le succès peut-être n'aurait pu être renouvelé ni par un autre poète ni avec un autre sujet.

L'histoire proprement dite, et en particulier l'histoire contemporaine, pouvait sembler au premier abord bien plus attrayante. Pour nous, modernes, quand nous réfléchissons à ce qui eût été possible en ce genre, c'est une occasion d'étonnement et de regret de voir que tant de beaux sujets, qui s'offraient d'eux-mêmes, ont été laissés de côté. Si la Grèce avait eu un drame historique, que de belles tragédies, presque toutes faites, pour un Phrynichos ou un Eschyle, dans les événements arrivés à Sparte, à Athènes, à Sicyone, à Corinthe, à Milet, entre le début des Olympiades et les guerres médi-

1. Si les Grecs n'avaient cherché dans la tragédie qu'un spectacle religieux, il ne manquait pas de belles légendes divines propres au théâtre. On a vu plus haut qu'à Delphes on jouait dans les fêtes une sorte de tragédie d'Apollon. Mais, dans ces sortes de sujets, le spectacle tendait à prévaloir sur le drame, et la dévotion sur l'émotion.

ques ! Révolutions intérieures, guerres civiles, proscriptions, renversements de fortune, avénements de tyrans, complots, vengeances politiques ou privées, n'était-ce pas là une admirable matière qui appelait son poète ? Hérodote est plein de tragédies qui ne demandaient qu'à être transportées sur la scène : pourquoi ne l'ont-elles pas été ?

La tradition sans doute était contraire à ce genre. Mais la tradition est-elle un obstacle sérieux pour les génies hardis, aux époques d'essais et d'initiative ? Il est certain qu'il y eut un moment où la tragédie historique tenta les plus grands poètes d'Athènes, où elle fut essayée, où elle parut réussir, et où néanmoins elle s'arrêta dans son succès même. Ce fut l'émotion patriotique qui la suscita : le deuil de la Grèce d'abord, quand l'Ionie lui fut arrachée, puis l'ivresse du triomphe, quand on eut vaincu à Salamine. Phrynichos, au commencement du v[e] siècle, fit représenter sa *Prise de Milet* ; vingt ans plus tard environ, ses *Phéniciennes*. Eschyle, en 472, donna aux Athéniens ses *Perses*, qui semblent avoir été joués plusieurs fois. De ces trois pièces, la première n'eut qu'un succès de larmes, qui se changea en révolte de patriotisme et en indignation. Mais les deux autres, et surtout celle d'Eschyle, provoquèrent un véritable enthousiasme. D'où vient donc qu'Eschyle s'en tint là, en fait de tragédies historiques, et qu'après lui, ce genre, qui promettait tant, fut définitivement abandonné [1] ?

Nous ne connaissons ni la *Prise de Milet* ni les *Phéniciennes* ; mais nous lisons encore les *Perses*. Cela suffit pour que ce fait étrange nous soit expliqué. Obligée de s'accommoder aux convenances de la scène, l'histoire, dans cette pièce, a dû s'éloigner autant que possible de son vrai caractère. Laissant de côté tous les personnages

1. Le *Thémistocle* de Moschion et peut-être ses *Phéréens* ne sont que des tentatives isolées, sans importance.

réels, connus du public, la tragédie s'en tient à ceux que l'imagination populaire entrevoit vaguement dans une sorte de rêve, à Xerxès, à sa mère Atossa, à ses Fidèles, ou bien elle en crée de purement fictifs, tels que l'Ombre de Darius. Quant aux événements, elle en néglige, de propos délibéré, tout le détail. Rien qu'un grand fait, simplifié, idéalisé, divinisé. Et par dessus tout, une idée religieuse dominante, qui mène l'action. Il est clair qu'une telle transformation de l'histoire implique, de la part du poète, la croyance absolue en une sorte de type héroïque de la tragédie, seul possible. Tout ce qui est propre à l'histoire, tout ce qui la distingue de la légende, les détails de mœurs, la complexité des faits, la variété infinie des motifs, tout cela est écarté par lui sans hésitation. Pour la rendre tragique, il se sent obligé de la rendre légendaire, autant que possible. Il la met, pour ainsi dire, à la même distance de ses contemporains que le meurtre d'Agamemnon ou la prise de Troie ; il s'applique à la leur faire voir comme ils la verraient si elle n'était arrivée jusqu'à eux que par une tradition lointaine et poétique. En d'autres termes, l'histoire, entre ses mains, perd sa nature propre. Dès lors, plus de tragédie historique : car, ainsi comprise, qu'était-elle, sinon une tragédie légendaire d'une espèce particulière, plus difficile à traiter ? Disons plus : elle n'était possible que pour un très petit nombre de sujets exceptionnels, qui se prêtaient à cette sorte de transformation. Quant aux autres, la résistance des habitudes d'esprit, soit dans le public, soit chez les poètes, était si forte qu'il n'y avait même pas à y songer.

Restait une dernière classe de sujets : les sujets de pure invention. Nous savons par un témoignage d'Aristote qu'on vit sur la scène grecque des tragédies dans lesquelles tout était fictif, l'action aussi bien que les personnages. La plus célèbre fut celle d'Agathon qui s'ap-

pelait *Anthos* ou *Antheus* et dont le succès est attesté [1]. En soi, ce genre n'avait rien qui répugnât à la nature de la tragédie grecque. Toute légende, mise à la scène, comportait une grande part d'invention libre. De degré en degré, on pouvait en venir à inventer tout, sans que le public fût trop dérangé dans ses habitudes. Toutefois, cette manière de faire fut en somme extrêmement rare. Aristote en donne une raison : c'est, dit-il, que la tragédie a besoin de vraisemblance ; or ce qui passe pour être arrivé est, par là même, tenu pour vraisemblable [2]. Il est clair pourtant qu'en inventant librement, mais avec goût et sagesse, un poète habile n'aurait guère été embarrassé de se faire croire. Nos drames bourgeois sont acceptés du public sans la moindre difficulté, bien que les données en soient purement imaginaires. Ce qui fit qu'on préféra en Grèce les légendes anciennes aux fictions pures, c'est plutôt que ces légendes étaient liées à la religion nationale et entourées d'une sorte de respect héréditaire qui en augmentait la puissance. Rien qu'en les évoquant, le poète faisait surgir dans les âmes mille sentiments confus, mais profonds, dont il profitait.

Dans la légende héroïque elle-même, tout était-il à prendre? Il semble que, tout à fait à ses débuts, l'art tragique ait comporté un élément satyrique, c'est-à-dire bouffon. Mais cet élément s'en détacha de bonne heure et n'y reparut jamais. Aristote définit la tragédie un drame sérieux. Les Grecs de l'époque classique ne l'ont pas conçue autrement. Par suite, toutes les parties de la légende qui étaient bouffonnes furent exclues de son domaine et rejetées dans celui du drame satyrique. Ce ne fut point par scrupule religieux qu'on agit ainsi, puisque le drame satyrique et la comédie elle même n'étaient pas, aux yeux des Grecs, des choses moins reli-

1. Aristote, *Poétique*, c. 9.
2. *Ibidem*.

gieuses que la tragédie; ce fut par un instinct de convenance esthétique qui caractérise la race. N'aimant pas à confondre des choses dissemblables, elle séparait les genres spontanément, par goût d'ordre et de distinction. Voilà comment elle se fit une tragédie purement tragique, à côté d'une comédie purement comique. D'ailleurs elle accomplit ce partage sans raideur, parce qu'elle n'obéissait pas en cela à une discipline superstitieuse, mais à un instinct. Libre de tout joug et de toute imitation, c'était son plaisir qui était sa loi et elle n'écartait que ce qui l'offensait.

Si l'on voulait essayer de définir les conditions générales que l'art grec exigeait d'un sujet tragique, il faudrait donc dire d'abord, en résumant ce qui précède, qu'il devait être légendaire et dégagé de tout élément de ridicule. Mais il est évident que cela ne suffisait pas et qu'il fallait avant tout qu'il fût dramatique [1]. C'est pourquoi, entre tant de légendes qui s'offraient, beaucoup restèrent toujours inexploitées, d'autres en assez grand nombre ne furent mises à profit qu'une fois ou deux, tandis que quelques-unes, en raison de leurs qualités propres, après avoir été de bonne heure tirées de l'obscurité, passèrent ensuite de main en main, presque indéfiniment. Cela tint surtout à ce que la notion même de l'in-

1. M. de Wilamovitz, dans son *Euripides Herakles* (1re éd. Berlin, 1889), a consacré un chapitre, plein d'idées personnelles, à cette question : qu'est-ce qu'une tragédie grecque ? Selon lui, c'est surtout un spectacle héroïque, un morceau de légende mis sur la scène; il n'est pas nécessaire que ce spectacle soit dramatique. Je ne peux voir là qu'un brillant paradoxe. Sans doute, les tragédies primitives ne sont pas dramatiques comme celles d'Euripide, mais elles le sont à leur manière. Une simple lamentation peut être dramatique quand ceux qui se lamentent sont frappés sous nos yeux et quand leur douleur est soumise à certaines péripéties intimes. Elle l'est surtout, quand elle résulte d'un grand événement, c'est-à-dire d'une *action* divine. — Voir, dans le même sens, *Journal des Savants* (janvier 1890), art. de M. de Weil sur le livre de M. de Wilamovitz (reproduit dans les *Études sur le drame antique*, p. 1 et suiv.).

térêt dramatique, en devenant plus précise dans les esprits, y devint aussi plus étroite. Au début, comme le remarque Aristote, les poètes acceptaient presque toutes les légendes; peu à peu, ils finirent par s'attacher à quelques familles exclusivement[1]. Les Grecs, ayant l'esprit ingénieux, devaient aimer les rencontres fortuites d'événements qui ressemblent à des combinaisons de l'esprit. Il fallut quelque temps à leurs poètes tragiques pour se faire la main à ce genre de composition. C'était un métier à apprendre. Euripide, le premier, y excella; Sophocle, dans *Œdipe roi*, s'y révéla aussi comme un maître. Dès lors, la tragédie voulut des méprises, des malentendus prolongés, des reconnaissances, surtout des conjonctures extraordinaires, qui armaient des fils contre leur père, des sœurs contre leurs frères, des mères contre leurs fils, de façon à exciter violemment les sentiments naturels par des situations contraires à la nature. Dans ces conditions, la terreur et la pitié devenaient les ressorts tragiques par excellence, ou même les seuls ressorts de la tragédie. Un petit nombre de sujets seulement se prêtaient à des exigences si rigoureuses. Cette tendance était si naturelle à l'esprit grec qu'Aristote a pu la prendre pour la loi même de l'art tragique. Malgré son autorité, il serait très injuste d'oublier qu'elle n'a prévalu définitivement que vers la fin de la période des chefs-d'œuvre. En fait, la tragédie grecque a été bien plus large dans ses conceptions, au temps d'Eschyle et de Sophocle, qu'on ne serait tenté de le croire d'après les formules de la *Poétique*. Nous le montrerons plus loin en parlant de ces deux poètes.

Disons aussi que, indépendamment de leur intérêt dramatique, les sujets choisis par les poètes avaient souvent, pour eux et pour leur public, un intérêt ac-

1. Aristote, *Poétique*, c. 13.

cessoire, religieux, politique ou philosophique[1]. Mais, comme il s'agit là de vues personnelles qui tiennent aux hommes et aux circonstances, il sera plus à propos de les indiquer ailleurs.

II

L'idée de l'action dramatique ne s'est pas présentée à l'esprit des poètes grecs d'une façon abstraite. Elle leur est apparue d'abord confusément dans le dithyrambe et dans d'autres compositions lyriques analogues, d'où ils l'ont dégagée peu à peu. Or le propre du lyrisme, c'est de laisser à l'âme le temps de s'épancher, c'est de faire même de ces épanchements prolongés son sujet préféré. Rien n'est plus contraire à sa nature que de se hâter; s'il se précipite, il sacrifie ce qui fait sa puissance. Voilà pourquoi l'action, dans la tragédie grecque primitive, ne dut guère tendre qu'à fournir à la poésie lyrique, dont elle était le soutien, des occasions favorables. Bien loin de la dominer et de l'entraîner violemment avec elle, elle se mettait à son service et l'attendait patiemment. Une pièce composée d'après ces principes consistait surtout en récits ou en dialogues élémentaires, qui provoquaient des chants passionnés ou plaintifs.

Il résulta de là que la tragédie grecque se divisa spontanément en parties récitées et parties chantées. Les unes et les autres naissaient d'un même fond; les premières devaient être le prétexte et l'explication des secondes, tandis que celles-ci à leur tour étaient le développement pathétique des premières. Primitivement, c'était l'élément lyrique qui était le plus étendu et le

1. Une partie de ce sujet a été traitée par M. Weil dans sa dissertation : *De tragœdiarum græcarum cum rebus publicis conjunctione*, Paris, 1845.

plus important. Peu à peu, ce rapport se modifia. A mesure que les habitudes analytiques de l'esprit et le goût du raisonnement se développèrent en Grèce, on prit plus de plaisir aux exposés de motifs, aux discussions, aux ripostes. L'importance du dialogue s'en accrut d'autant, et celle du lyrisme diminua. A la fin, le rapport primitif se trouva entièrement renversé. Mais jusqu'au dernier jour, des traces manifestes de l'ancien état de choses subsistèrent, non seulement par la persistance des chœurs, mais aussi, comme nous le verrons plus loin, par une manière originale de comprendre la progression de l'intérêt. En outre, cette conception fondamentale de l'action fut pour beaucoup dans la simplicité dont elle ne se départit jamais. Le lyrisme, qui la dominait à ses débuts, l'y avait assujettie et accoutumée. Même quand elle se fut affranchie presque entièrement de sa loi, elle garda toujours l'empreinte de la première habitude.

De là sortit naturellement la distinction des parties composantes de la tragédie [1].

Le prologue, selon la définition d'Aristote, est la partie de la tragédie qui précède l'entrée du chœur [2]. Il semble par suite qu'il ait dû manquer à la tragédie primitive où le chœur était presque tout. Et, en fait, deux des pièces d'Eschyle, vraisemblablement les plus anciennes de celles qui subsistent, les *Suppliantes* et les *Perses*, n'ont point de prologue : c'est le chœur qui paraît d'abord et qui en expose le sujet. Cette exposition nécessaire est alors faite en vers anapestiques, probablement récités par le coryphée. Peut-être faut-il voir

1. On trouvera un des meilleurs exposés de cette question dans R. Westphal, *Prolegomena zu Æschylus Tragœdien* (Leipzig, 1869). Voir particulièrement le premier chapitre intitulé *Die Gliederung der Æschyleischen Tragœdie*.

2. *Poétique*, c. 12 : Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου.

là le type du prologue primitif. En tout cas, cette manière fut abandonnée de bonne heure. Elle offrait des inconvénients évidents. Le premier aspect du chœur et le spectacle même de son défilé devaient distraire le public, qui était ainsi moins attentif aux choses dites. On pensa justement qu'il valait mieux le mettre au courant des faits avant l'entrée du chœur. Ainsi naquit le prologue proprement dit. Si cela eut lieu au temps où le poète ne disposait que d'un seul acteur, ce prologue fut nécessairement un monologue. Nous en trouvons encore un pareil dans l'*Agamemnon* d'Eschyle. Dès qu'il y eut plusieurs acteurs, la forme dialoguée, plus vive et plus facile, dut être préférée en général. Le prologue devint alors une première scène, ou même tout un groupe de scènes. Il arriva quelquefois, dans ce second cas, que la pièce débuta encore, comme autrefois, par un monologue, mais suivi d'un dialogue; par exemple les *Euménides* d'Eschyle. Quand ce monologue prit le caractère d'une exposition préalable, ce qui devint usuel chez Euripide, il constitua une sorte de prologue spécial dans un autre prologue plus large [1]. Contentons-nous d'indiquer sommairement ces diverses espèces d'un même genre.

Le prologue mis à part, une tragédie grecque se divise en un certain nombre de parties principales appelées *épisodes*, encadrées entre des chants du chœur, dont le premier porte le nom de *parodos*, tandis que les autres se nomment *stasima*.

La parodos (πάροδος) n'est autre chose, comme son nom l'indique, que le chant d'entrée du chœur [2]. Nor-

1. Et de là, par un abus de langage, l'habitude des grammairiens grecs de dire que le personnage qui parle le premier débite le prologue (προλογίζει), même quand la pièce commence par un dialogue. Voir par exemple le premier argument d'*Œdipe à Colone*.

2. Aristote, *Poétique*, c. 12 : Πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλη (mss. ὅλου) [τοῦ] χοροῦ. Le mot ὅλου laisserait supposer qu'il pouvait y

malement, ce chant comprend un développement lyrique d'une certaine ampleur. Au temps d'Eschyle, la parodos était encore quelquefois fort étendue; telle est celle des *Suppliantes* ou celle de l'*Agamemnon*. Chez Sophocle, elle se réduit en général à deux couples antistrophiques, suivis ou non d'une épode. A côté de ce type, diverses formes accessoires apparaissent dès le temps d'Eschyle et se multiplient bientôt après. Au lieu d'une parodos proprement dite, nous voyons dans le *Prométhée enchaîné* un dialogue lyrique entre Prométhée et les Océanides. Il en est encore ainsi dans l'*Électre* de Sophocle, dans son *Œdipe à Colone*, dans ses *Trachiniennes*. Euripide à son tour use du même procédé dans *Hélène*, dans *Électre*, dans les *Héraclides*, dans *Ion*, dans *Médée*, dans *Oreste*, dans les *Troyennes*; on le trouve aussi dans *Rhésos* [1]. La parodos d'*Hécube*, qui est un dialogue anapestique, reste isolée pour nous, comme un type absolument exceptionnel. Quelquefois, mais rarement, les choreutes, dans ce chant d'entrée, conversent, non plus avec un des acteurs, mais entre eux. L'ardente parodos des *Euménides* nous offre le modèle de cette manière, qu'on retrouve dans l'*Alceste* d'Euripide et ailleurs. Mais en général il semble bien que les πάροδοι étaient chantées par le chœur tout en-

avoir, avant la parodos, d'autres chants du chœur; la correction ὅλη est nécessaire ; voir Westphal, *ouvr. cité*, p. 58. Quand le chœur quittait l'orchestre et y rentrait ensuite, il y avait une seconde parodos qu'on appelait *epiparodos*. Il en est ainsi dans l'*Ajax* de Sophocle. C'est là un cas tout exceptionnel.

1. Westphal, (*ouvr. cité*, p. 67) refuse le nom de πάροδοι aux chants d'entrée, lorsqu'ils sont débités par un ou plusieurs choreutes successivement, comme par exemple dans *Œdipe à Colone*, v. 117 ; il l'attribue au contraire à ceux qui sont débités par des demi-chœurs, par exemple *Euménides*, v. 143. Cette distinction est, je crois, arbitraire. L'essence de la πάροδος, c'est d'accompagner l'entrée du chœur, comme l'étymologie l'indique. Le nom s'applique à un ensemble (λέξις ὅλη), dont les parties peuvent être diverses et dont la forme a pu varier.

tier, ou par des groupes importants du chœur qui se répondaient.

Le mot *στάσιμον* signifie proprement *chant en place*. Il s'oppose donc à la parodos ou chant d'entrée, et il désigne les principaux chants du chœur dans l'orchestra. Que ces chants soient accompagnés de danses ou non, il reste toujours également juste, ainsi compris. Ce qui caractérise essentiellement les *stasima*, c'est qu'ils marquent des divisions dans l'action [1]. Très souvent, pendant qu'on les chantait, la scène restait vide. Quand il n'en était pas ainsi, l'action demeurait tout au moins en suspens. En principe, un stasimon doit être en relation plus ou moins étroite avec le groupe de scènes qui le précède immédiatement. Ces scènes ont développé dramatiquement une situation; les émotions et les idées qu'elles ont fait naître viennent se formuler lyriquement dans le chant qui les clôt et qui les résume. Cette manière de faire est celle d'Eschyle et de Sophocle, malgré des différences individuelles que nous signalerons en leur lieu. Mais, chez ces poètes même, le stasimon, comparé aux scènes qui le précèdent, a presque toujours un caractère plus contemplatif. L'âme s'y détend, alors même qu'elle souffre cruellement, et surtout l'imagination y prend l'essor. Il y avait donc, entre les deux éléments du drame, une différence naturelle très sensible. Avec le temps, elle s'élargit à tel point que les stasima devinrent étrangers à la pièce où ils étaient contenus. Chez Euripide, cette séparation n'est pas encore faite, mais on la voit en train de se faire. Elle fut complète, lorsque Agathon les remplaça par des morceaux

1. Il est impossible de rien tirer de la définition d'Aristote, *Poétique*, c. 12 : Στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου Le texte est manifestement altéré, et sans doute par une lacune après χοροῦ, de telle sorte que les mots rapprochés ne vont pas ensemble. Westphal (*ouvr. cité*, p. 65) propose de lire : Στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ [μετ' ἐπεισόδιον] ἄνευ κ. τ. λ.

de chant ou de musique qu'on appela *intermèdes* (ἐμβόλιμα). Avant cela, les stasima avaient varié d'étendue et de composition dans le courant du vᵉ siècle. Comme pour la parodos, nous trouvons ici, à côté du type, certaines formes secondaires, telles que dialogues lyriques et hyporchèmes. On peut dire toutefois que, dans la plupart des cas, les *stasima* ont gardé leur caractère propre. Leur destination même exigeait qu'il en fût ainsi. Dès qu'ils devenaient dramatiques, ils continuaient l'action au lieu de l'interrompre, et par suite ils ne remplissaient plus leur office.

Entre les stasima, s'étendaient les épisodes. Le sens étymologique du mot (ἐπεισόδιον) n'est pas absolument certain. Il est probable pourtant qu'il a désigné d'abord l'entrée de l'acteur primitif, survenant après le chœur pour lui apporter quelque nouvelle. En tout cas, ce sens s'est perdu de bonne heure, et l'on entendait tout simplement par épisode chacun des groupes de scènes compris entre deux stasima [1]. Après le dernier stasimon, venait l'exode, qui était l'épisode final [2]. Les épisodes pouvaient comprendre, outre des morceaux de dialogue parlés, des chants épisodiques du chœur, des dialogues lyriques entre le chœur et les acteurs, des lamentations alternatives (κομμοί), des duos entre acteurs (τὰ ἀπὸ σκηνῆς), et enfin des solos (μονῳδίαι) [3].

Une première remarque à faire au sujet des épisodes de la tragédie grecque, c'est qu'ils n'ont jamais été assujettis, comme les actes de nos pièces modernes, à une mesure commune. S'il y en a de très longs, il y en a aussi de très courts, et cela dans une même tragédie. Dans les *Sept contre Thèbes,* le second épisode a 350 vers,

1. Aristote, *Poétique,* c. 12 : Ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν.
2. Ibid. : Ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.
3. Westphal, *ouvr. cité,* p. 188.

tandis que le troisième en a 29. Dans les *Perses*, le premier en a 476, le second 34. Frappante chez Eschyle, cette disproportion n'est guère moindre chez Sophocle et chez Euripide. On peut donc la considérer comme un des traits distinctifs de la tragédie grecque. Celle-ci lui a dû une liberté d'allure très particulière. Le poète, n'étant pas obligé de partager son action en groupes de scènes à peu près égaux, la divisait à son gré, selon les convenances du sujet. C'était une difficulté de moins qui lui était imposée, et la composition dramatique y gagnait en naturel. Il est vraiment remarquable que les Grecs, toujours préoccupés d'équilibre et de symétrie, s'en soient dispensés à cet égard. Quelle qu'en ait été la raison, il semble bien que la tragédie y ait trouvé avantage.

Si l'étendue des épisodes était arbitraire, leur nombre n'était pas non plus déterminé très rigoureusement. Au temps d'Eschyle, il est vrai, l'usage tendait à s'établir de considérer comme normal le nombre de quatre stasima [1]. Il en résultait que la pièce avait quatre épisodes, auxquels s'ajoutait le prologue, lorsqu'il y en avait un. Par suite, les pièces sans prologue, comme les *Suppliantes* ou les *Perses*, n'avaient que quatre parties, tandis que les tragédies à prologue, comme les *Sept*, *Prométhée*, *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*, en avaient cinq. Mais cette habitude semble avoir été presque rejetée par Sophocle, à en juger d'après ses pièces subsistantes. *Ajax*, *Électre* et *Philoctète* sont les seules de ses tragédies qui présentent la division en cinq parties. *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone* et les *Trachiniennes* en ont six; *Antigone* en a sept. Euripide, à cet égard, est plus assujetti que Sophocle à une règle fixe. Sur les dix-sept tragédies de ce poète que nous possédons encore, une seule, *Électre*, n'offre que quatre parties; les *Héraclides*,

1. Y compris la parodos, qui est assimilable à un stasimon, en ce qu'elle marque une des grandes divisions de la pièce.

les *Suppliantes, Médée* et les *Phéniciennes* en ont six; les douze autres en ont cinq. On voit par là que ce nombre de cinq, sans s'imposer rigoureusement aux poètes du siècle de Périclès, tendait pourtant à se faire accepter par eux comme le plus convenable. Nous ignorons en quel temps au juste la division en cinq actes se substitua à la division en épisodes. Horace, dans son *Art poétique*, en fait l'objet d'une prescription formelle [1]. Il est évident par là que, de son temps, cette division était à peu près incontestée dans la tragédie romaine. Et, comme celle-ci avait pris modèle sur la tragédie grecque, on doit croire que les Grecs avaient adopté ce mode de division vers la fin de la période classique. Il est probable qu'il dériva naturellement de l'usage des *embolima*. Les stasima ralentissaient l'action plutôt qu'ils ne l'interrompaient; les embolima au contraire la suspendaient absolument; c'étaient de véritables entr'actes. Dès qu'ils furent en usage, cette sorte de continuité qui caractérisait la vieille tragédie grecque disparut. Le drame fut comme coupé en morceaux. Dès lors, la nécessité s'imposa de donner à chacun de ces morceaux une importance à peu près égale et d'en faire un tout. L'épisode était souple et variable : tantôt simple scène de transition, tantôt groupe complexe qui avait en lui-même ses péripéties. L'acte au contraire fut arrêté dans ses formes et rigoureusement mesuré dans son étendue [2].

Chez les modernes, les actes se divisent en scènes; division qui est marquée uniquement par l'entrée et la sortie des personnages. Une scène est un dialogue entre un certain nombre de personnages. Si l'un d'entre eux

1. Horace, *ad Pisones*, 189 :

Neve minor, neu sit quinto productior actu
Fabula, quae posci vult et spectata reponi.

Voir l'art. *Actus 6*, dans l'encycl. de Pauly-Wissowa.

2. « Voltaire disait qu'il fallait regarder les cinq actes d'une tragédie comme cinq provinces, dont chacune devait avoir sa capitale. » (Racine, éd. Lefebvre, *Phèdre*, acte III, sc. VI, note.)

s'éloigne ou s'il en survient un nouveau, une scène nouvelle commence. Les Grecs ont eu aussi ce genre de division, qui tient à la nature même de l'art dramatique, mais ils n'ont jamais donné à ces parties de la tragédie un nom distinctif. En outre, ils en ont pratiqué un autre, plus délicat, qui tient au mélange du chant et de la parole dans leur drame. Les mêmes personnages restant en scène, leur dialogue peut être interrompu, soit par une réflexion du coryphée, soit par un chant du chœur. Si ce chant est bref, s'il se lie intimement à l'action, s'il est dramatique, il fait lui-même partie de l'épisode : ce n'est pas un stasimon, c'est, comme on dit, un chant *épisodique*. De tels chants, réduits le plus souvent à une simple phrase musicale, marquent des divisions légères, et les groupes qui en résultent sont distingués nettement les uns des autres, mais sans dureté. Il y a dans tout cela quelque chose d'aisé, de naturel, qui est charmant. C'est un tableau où tout est à la fois nuancé et fondu. Souvent aussi, le dialogue des acteurs, sans même s'interrompre, passe de la parole au chant, pour revenir ensuite à la parole. Ainsi sont caractérisées les phases successives d'une même situation. Enfin les monodies, intercalées à propos, peuvent encore servir à produire le même effet. Ce qui fait le mérite et la grâce propre de ce genre de divisions, c'est qu'elles naissent du mouvement des idées et des sentiments, c'est-à-dire du fond même du drame. En outre, elles comportent toute une fine gradation, grâce à laquelle les parties, plus ou moins distinguées les unes des autres, apparaissent tantôt comme des scènes proprement dites, tantôt comme de simples moments d'une même scène. Si les Grecs n'ont jamais eu un terme spécial pour les désigner, c'est justement parce qu'elles ne se laissent pas ramener à un type unique. La division de la pièce en épisodes, bien qu'assez libre, était constante dans ses procédés; au contraire, celle des épisodes en

parties secondaires était essentiellement changeante; elle avait quelque chose d'indéfinissable, comme les impressions mêmes sur lesquelles elle se modelait.

L'étendue des tragédies semble avoir été déterminée chez les Grecs, bien moins par des considérations esthétiques, que par les conditions matérielles des concours. Aristote a fort bien reconnu ce fait [1]. Si le concours n'eût imposé à tous sa loi, l'étendue des pièces aurait varié avec les sujets, dans de certaines limites tout au moins. Au lieu de cela, on remarque qu'elle ne varia guère qu'avec les conditions de la représentation. Au temps d'Eschyle, où l'élément lyrique avait plus d'importance, les tragédies étaient relativement courtes. Cela tenait sans doute à ce que l'exécution des parties chantées demandait plus de temps. Quand la part proportionnelle faite au chant devint plus petite, on se trouva avoir du temps de reste, et on en profita pour donner à l'action plus de développement. C'est ainsi que les pièces de Sophocle et d'Euripide sont en moyenne plus étendues, d'un tiers environ, que celles d'Eschyle [2].

III

Tout cela se rapporte à la forme de l'action tragique. Si nous passons maintenant à sa structure intime, nous constatons d'abord que, selon la loi même du drame, elle implique un progrès à partir d'une situation initiale vers une situation finale. Mais ce qui importe, c'est de faire ressortir ce qu'il y a de particulier dans la façon dont les Grecs ont conçu ce progrès. Mettons-nous pour le moment au-dessus des différences propres aux divers poètes, et considérons sous ce rapport l'art hellénique dans son développement.

1. Aristote, *Poétique*, c. 7.

2. Voir plus loin, chap. VIII, II, ce qui est relatif à Aristarque de Tégée.

Dans sa période d'essai, la tragédie grecque s'offre à nous sous un aspect d'une simplicité presque naïve. C'est avant tout une lamentation, mais une lamentation active, en quelque sorte, en ce sens qu'elle se prépare et qu'elle s'accroît. Au fond, elle a toujours gardé ce caractère primitif, bien qu'elle soit devenue de plus en plus habile et savante dans la préparation et la progression.

Comme toute pièce de théâtre, elle débute par une exposition qui est contenue en général dans le prologue et dans la parodos. Ce que le poète y expose, ce sont les faits qui constituent la situation initiale. En cela, l'exposition, telle que les Grecs la comprennent, ressemble à celle de la tragédie moderne. Elle en diffère en ce qu'elle est beaucoup moins complète. Jamais les Grecs ne se sont imposé à eux-mêmes la loi d'enfermer, pour ainsi dire, toute la pièce dans son premier acte, comme l'embryon de la plante est enfermé dans sa graine. A l'origine, ce début n'était réellement pour eux que l'introduction du premier épisode. On y mettait le spectateur en état de le comprendre et de s'y intéresser, voilà tout. Chaque épisode se greffait ensuite sur le précédent, comme les événements dans la vie se greffent les uns sur les autres, sans être annoncés. En suivant l'histoire de la tragédie grecque chez ses principaux représentants, nous verrons qu'il y a eu progrès constant à cet égard. Euripide, en particulier, fait un effort manifeste pour donner dans quelques-uns de ses prologues un aperçu de toute sa pièce. Mais, alors même, l'ancien principe se maintient toujours, en ceci du moins, que des personnages étrangers à l'exposition surgissent çà et là, à mesure que la pièce chemine. C'était là d'ailleurs une nécessité résultant du petit nombre des acteurs. Cette liberté de l'épisode, cette sorte de sans-gêne dans l'emploi d'éléments dramatiques nouveaux et inattendus, voilà ce que les Grecs n'ont jamais abandonné. L'exposition chez eux prépare sans doute la

pièce, mais elle n'est pas du tout une sorte de présentation préalable du personnel au public.

L'art des péripéties était complètement ignoré des premiers auteurs de tragédies. Tout se réduisait pour eux à établir une situation pathétique et à la prolonger ensuite, en la montrant sous un certain nombre d'aspects, plus ou moins variés. Point de nœud proprement dit, ni par conséquent de dénouement. Il n'y avait qu'un sujet douloureux, dont l'effet pathétique se renouvelait d'épisode en épisode, en s'accroissant autant que possible, jusqu'à ce qu'on en eût tiré tout ce qu'il contenait. La perte des tragédies primitives ne nous permet pas de donner à cette observation toute la précision que nous voudrions. Mais le théâtre d'Eschyle, si simple encore, laisse deviner un état de choses antérieur qu'on peut au moins se représenter à peu près. Rien de moins complexe que ses pièces. Et pourtant, nous savons qu'elles parurent très savamment conduites à ses contemporains, qui n'étaient pas habitués à tant de variété [1]. Pour concevoir ce qui les a précédées, il faut donc réduire la notion du mouvement dramatique à son minimum. Le récit, intervenant entre les chants, ajoutait de scène en scène quelques circonstances nouvelles, quelques motifs de douleur plus pressants. Le lyrisme s'en emparait et les mettait en œuvre puissamment. C'était par lui surtout que l'intérêt s'accroissait. Mais il ne faut pas se faire d'illusion sur cet accroissement. Il n'avait rien de tendu ni de précipité. Ce que le public demandait, c'était que, sur un même fond de sentiments, le poète déployât successivement plusieurs grandes mélodies, qui eussent chacune leur caractère propre.

Eschyle, comme nous le verrons, fut le premier qui

1. Aristoph., *Grenouilles*, 909 : Τοὺς θεατάς — ἐξηπάτα, μώρους λαβὼν παρὰ Φρυνίχῳ τραφέντας.

introduisit dans la tragédie une action proprement dite, parce qu'il y introduisit la pensée constante d'une volonté divine qui menait les événements vers une fin. Par là même, le progrès dramatique devint bien plus réel et plus profond, car il résulta désormais de ce que le spectateur sentit approcher, avec un intérêt toujours croissant, cette fin mystérieuse, mais prévue. Sophocle ajouta au spectacle de la volonté divine un autre spectacle, bien plus émouvant et plus varié, celui de la volonté humaine, qu'il mit au premier plan. Ce fut alors seulement que la notion de péripétie se dégagea nettement, soit pour les poètes, soit pour le public. Dès qu'il y eut deux volontés en présence, l'une, mystérieuse, patiente, sûre de son fait et toute-puissante, l'autre, pressée, sujette à l'illusion, et profondément faible dans son énergie même, le va-et-vient des prévisions humaines devint le fait tragique par excellence. C'est de là justement qu'Aristote tire sa définition de la péripétie (περιπέτεια). Elle n'est autre chose pour lui que le moment où l'action paraît changer de cours [1]. Ce moment fut nécessairement le point capital de la tragédie [2]. Il la divisa en deux parties, le nœud et le dénouement. Le nœud (δέσις) fut tout le groupe des événements antérieurs à la péripétie ; le dénouement (λύσις), celui des événements qui suivaient [3]. Chez Sophocle, la péripétie est en général peu compliquée, et elle vise moins à surprendre le spectateur qu'à varier la situation morale des personnages. Chez Euripide,

1. *Poétique*, c. 11 : Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή.

2. *Poétique*, c. 6 : Τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία τοῦ μύθου μέρη ἐστὶν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

3. *Poétique*, c. 18 : Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις... Λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μεχρὶ τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν, ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν (il faut probablement suppléer ici ἢ δυστυχίαν), λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους.

quelque chose de plus se manifeste. Il est visible qu'on commence à aimer la péripétie pour elle-même, pour la secousse qu'elle donne à la sensibilité, pour la surprise qu'elle cause à l'esprit. Dès lors, il faut la compliquer pour la rendre plus étonnante, plus brusque, pour la faire désirer ou craindre vivement. On voit naître ce que nous nommons intrigue, c'est-à-dire une complication d'événements concertés à dessein par le poète en vue d'effets inattendus. Les reconnaissances (ἀναγνωρίσεις), à peine entrevues par Eschyle, rarement, mais admirablement employées par Sophocle, deviennent un élément nécessaire du drame. Dès le dernier tiers du v[e] siècle, l'art tragique est maître de tous ses moyens, et la progression des effets atteint alors en Grèce son plus haut degré de perfection.

Mais si l'art de compliquer et de conduire l'action va en se perfectionnant, il est incontestable que jamais pourtant, jusqu'à la fin, l'influence des habitudes primitives n'a complètement disparu. Elle a été assez forte pour imposer à la tragédie grecque des caractères propres très persistants. La simplicité chez elle est fondamentale. Même quand les Grecs eurent délaissé ce qu'Aristote appelle la tragédie simple (ἁπλῆ τραγῳδία) pour créer celle qu'il qualifie d'implexe (συμπεπλεγμένη), leurs combinaisons furent toujours bien moins savantes que celles des modernes. Non qu'ils n'imaginent des rencontres aussi extraordinaires ; mais ce qui distingue leur manière de la nôtre, c'est qu'ils semblent bien moins préoccupés que nos poètes soit de renouveler constamment l'intérêt par des faits nouveaux, soit de faire en sorte que la situation se tende de plus en plus. A cet égard, les définitions d'Aristote, si l'on n'y prenait garde, seraient même de nature à nous tromper. Elles se rapportent à la tragédie grecque idéale, mais par là même elles ne conviennent complètement qu'à

un petit nombre de tragédies réelles. En fait, il y a des tragédies admirables dans le théâtre grec, — et non pas des tragédies primitives, mais de celles qui attestent un art consommé, — l'*Œdipe à Colone*, par exemple, où il n'y a point de péripétie proprement dite, ni par conséquent de nœud, ni de dénouement. Toutes ces appellations ont quelque chose de compliqué, qui ne convient pas à l'admirable simplicité d'une telle pièce. Et pourtant, il y a là une action qui progresse, cela est incontestable. Mais ce progrès se fait sans effort, sans combinaison apparente, sans liaison laborieuse des épisodes. Il se fait par le développement tranquille et merveilleusement sûr du caractère principal, par une succession naturelle d'événements qui touchent au cœur le vieil Œdipe et qui de plus en plus nous attachent à lui, par l'accomplissement d'une volonté ferme qui s'appuie sur une révélation divine. Nulle précipitation, nul souci apparent d'une théorie dramatique quelconque. Un tel drame a quelque chose d'épique, qu'il doit justement à cette suprême aisance d'allure. Or cette aisance, cette liberté gracieuse dans la progression, c'est ce que la théorie dogmatique d'Aristote risquerait de nous faire méconnaître, si nous ne l'interprétions avec un esprit vraiment antique; et c'est pourtant ce que nous retrouvons sans cesse, non seulement chez Eschyle, mais chez Sophocle, mais chez Euripide lui-même. Dans leurs pièces les plus compliquées et les plus savamment combinées, chaque événement qui surgit n'a point nécessairement un rapport plus immédiat avec la catastrophe que l'événement qui précède. Encore une fois, l'action progresse, mais il n'est pas nécessaire à leurs yeux que la progression se fasse par l'action.

Ceci regarde l'ensemble du drame. Quant à la conception grecque du dénouement, elle n'est pas moins

particulière. Il faut remarquer, pour la bien comprendre, que les tragédies primitives n'étaient en quelque sorte que de longs dénouements. La catastrophe étant énoncée dès le début et constituant par elle-même le sujet tragique, il ne restait plus qu'à la déplorer, et la pièce se réduisait, comme nous l'avons dit, à une lamentation (θρῆνος). Mais comme il faut bien toujours qu'une pièce finisse, cette lamentation, à défaut d'événement qui en marquât la limite, devait trouver son terme en elle-même. C'était un terme lyrique plutôt que dramatique. Il consistait généralement en ceci, qu'à la phase aiguë de la révolte succédait celle des longues douleurs acceptées par nécessité. Après les sanglots et les cris, la plainte prolongée est déjà un commencement d'apaisement. La lamentation tragique avait pour terme naturel le moment où la nature humaine, tout en souffrant cruellement, laisse entrevoir qu'elle ne saurait suffire longtemps à la souffrance même. Peu à peu sans doute, cette façon de faire se modifia. A mesure que l'action s'enrichit d'événements, la part faite à l'ancienne lamentation fut plus petite. Quand il y eut un nœud, il y eut par là même un dénouement; et comme les personnages prirent beaucoup plus de temps pour agir, il leur en resta moins pour pleurer. Mais, ici non plus, il n'y eut pas de changement brusque; les vieilles habitudes persistèrent sous les nouvelles. La tragédie en Grèce ne s'est jamais décidée franchement, comme chez nous, à finir sur un acte violent. Les plus belles pièces des poètes grecs, par exemple l'*Œdipe roi* de Sophocle, les *Phéniciennes* d'Euripide, se prolongent au delà de l'événement final d'une manière qui nous étonne. Ces dernières scènes sont en fait un souvenir manifeste de la vieille lamentation primitive. Elles n'augmentent pas l'effet dramatique; au contraire. En le prolongeant, elles l'atténuent même en un certain

sens, ou plutôt elles le transforment. Elles lui ôtent ce qu'il a de brusque, d'âpre, de déchirant. Elles habituent les spectateurs à la douleur, et elles leur permettent par suite de se l'assimiler plus profondément. Ainsi ennoblie par les larmes et pénétrée par la réflexion, cette douleur toute vive, dont la crudité aurait paru intolérable, descend lentement dans les âmes qui n'y résistent plus et s'y répand jusqu'au fond. C'est une sorte de prise de possession intime, très délicate et très puissante.

Il importe de remarquer ici que certains effets tragiques ont été à peu près exclus par les poètes grecs, et justement quelques-uns de ceux qui chez nous servent le plus aux dénouements. Ce n'était pas l'usage des héros chez eux, comme chez nous, de se tuer sur la scène. Non qu'ils aient eu peur des spectacles d'épouvante. Eschyle faisait apparaître devant son public les Érinnyes, il offrait aux regards des Athéniens des cadavres que son imagination au moins leur représentait comme tout sanglants. Sophocle ramenait sur la scène son Œdipe, après qu'il s'était volontairement crevé les yeux. Euripide leur montrait Agavé en délire, tenant à la main la tête de son fils. Tout cela nous paraît beaucoup plus horrible qu'un coup de poignard. Ce n'était donc pas par une délicatesse plus féminine que virile, ni pour ménager les nerfs de leur public, que les poètes s'abstenaient de représenter des meurtres sur la scène. Leur scrupule à cet égard provenait manifestement d'une idée religieuse. La scène était un lieu sacré, presque un temple. Tout s'y passait sous l'œil des Dieux. La pureté divine aurait été souillée par un assassinat ou un suicide, même fictifs. En proscrivant ce genre de représentation, c'était la divinité que l'on ménageait, et non le public. Mais au fond, cela n'avait qu'une petite importance, et le caractère géné-

ral du spectacle était loin d'en être sensiblement adouci. Quand Oreste, dans les *Choéphores* d'Eschyle tient sa mère sous le poignard pendant une scène entière, bien qu'il la frappe seulement derrière la coulisse, le spectateur ne perd rien de l'horreur de la situation. L'agonie visible de la victime est plus épouvantable ici que sa mort même.

Une chose fort intéressante, ce serait de savoir dans quelle mesure les lois générales de l'action tragique en Grèce se sont appliquées à la structure trilogique. En ce qui concerne la trilogie liée, il n'est pas douteux que trois tragédies, groupées par un lien légendaire et moral, n'aient dû constituer un ensemble dramatique, dont les parties se prêtaient assistance mutuellement. Mais en quoi consistait au juste cette sorte de coopération? C'est ce qu'il est impossible de dire, faute d'exemples. L'*Orestie* est en effet pour nous le seul spécimen subsistant de trilogie liée. Cela ne suffit pas à établir une théorie générale de la structure trilogique. De savants et ingénieux critiques ont émis à cet égard des idées divergentes, qu'il est inutile de discuter, puisqu'elles sont toutes également conjecturales [1]. Le plus probable, n'est-ce pas en somme que la manière de construire les trilogies liées a dû varier sans cesse, se-

1. Voir en particulier l'intéressante dissertation de G. Hermann, *De compositione tetralogiarum lyricarum*, 1819 (*Opusc.* II, p. 306). Il y exprimait l'idée que dans une trilogie chaque pièce avait son caractère propre. Dans la première, dominait l'*action*; dans la seconde, le *chant*; dans la troisième, le *spectacle*. Goethe approuvait fort cette conception, plus ingénieuse que solide (*Werke*, éd. de Stuttgard, 1867, t. 30, p. 7). Schlegel, dans sa *Littérature dramatique* (trad. française, t. I, p. 154), avait conçu autrement les choses. Pour lui, les deux premières pièces présentaient deux objets de contraste, et la troisième « le point de vue qui les conciliait. » Enfin Welcker (*Æschyl. Trilogie*) pensait que la pièce du milieu devait être la plus émouvante, tandis que la dernière était surtout religieuse et destinée à produire un apaisement. Toutes ces discussions n'ont plus guère aujourd'hui qu'un intérêt historique.

lon les poètes et selon les sujets? En tout cas, on ne peut guère douter raisonnablement qu'il n'en ait été ainsi pour les trilogies libres. Sans doute, quand un poète présentait à un concours trois pièces, même indépendantes les unes des autres, l'ordre qu'il leur assignait pouvait n'être pas indifférent au point de vue du succès; et il lui appartenait, en les composant, de songer d'avance à cet ordre et d'en tenir compte jusqu'à un certain point dans la combinaison des effets dramatiques. Mais qui pourrait entreprendre de ramener de tels arrangements à des règles générales? Là où l'appréciation personnelle a dû avoir tant de liberté, tout énoncé de lois serait une erreur.

IV

La progression dramatique implique à la fois variété et unité. Sans variété, la pièce n'avancerait pas; sans unité, elle irait çà et là, au lieu de marcher vers un terme. En quoi consistait pour les Grecs cette unité fondamentale et nécessaire?

Il est clair qu'étant donnée l'origine de leur tragédie, ils ont dû rencontrer dès le début ce qu'on nomme unité d'intérêt, sans même le chercher. Un genre de drame qui naît directement de la chronique, comme le drame historique de Shakespeare par exemple, est d'abord en présence de la complexité des choses, d'où il ne peut dégager l'unité intime que peu à peu, par le progrès de l'art. Pour la tragédie grecque, il n'en fut pas ainsi. Issue du dithyrambe, elle dut être, comme lui, dès ses débuts, le développement lyrique d'un motif donné. De là un principe profond d'unité, qui créa sa constitution primitive et qui la maintint ensuite en ce qu'elle avait d'essentiel. Mais, d'autre part, comme les Grecs n'avaient pas de modèles étrangers devant eux, comme ils

n'obéissaient qu'à eux-mêmes, ils prirent de bonne heure, tout en respectant ce principe, l'habitude de l'interpréter librement, et ils la gardèrent. Nous avons vu que la tétralogie liée naquit probablement de l'extension progressive du drame primitif, qui finit par embrasser plusieurs sujets connexes. Dans la période mal connue où ce fait curieux se produisit, il est clair que l'unité d'intérêt tendait à se distendre, au risque de se rompre. La rupture fut complète quand naquit la tétralogie libre, c'est-à-dire quand un même poète fit jouer simultanément plusieurs pièces dont les sujets étaient indépendants les uns des autres; ce qui eut lieu dès le temps d'Eschyle. Et alors, ce qui s'était produit pour la tragédie primitive se passa de nouveau pour les tragédies de ce second âge, ainsi formées des débris de l'ancienne. Chacune d'elles fut très simple à l'origine, et par suite l'unité d'intérêt y était, pour ainsi dire, éclatante : c'est le cas de la plupart des pièces d'Eschyle. Néanmoins, dès ce temps, le goût de la variété recommença à lutter contre l'habitude de l'unité, tout comme au siècle précédent. L'introduction d'épisodes, tels que celui d'Io par exemple dans le *Prométhée enchaîné*, est un indice de cette sorte de travail intérieur qui se faisait sentir maintenant dans chaque pièce isolément. L'art admirable de Sophocle nous dissimule peut-être ce qui se passa en ce genre autour de lui. Il est certain qu'entre ses mains la tragédie gagna en variété sans compromettre gravement son unité. Cela tenait à la sévérité de sa conscience dramatique, associée à un savoir-faire tout à fait supérieur. Encore est-il que, dans l'*Ajax*, l'unité d'intérêt est conçue manifestement avec une largeur qui étonne les modernes : la seconde partie de la pièce, après la mort du héros, est sans doute le complément de la première, mais elle s'en distingue bien plus que les épisodes de cette première partie ne

se distinguent les uns des autres. De même, dans l'*Œdipe à Colone*, s'il est incontestable qu'un objet principal retient l'âme du spectateur jusqu'au dénouement, il faut reconnaître du moins qu'à cet intérêt dominant se mêlent d'autres intérêts secondaires, qui ne se confondent pas avec lui. On peut conclure de là, que, chez la plupart des poètes contemporains, moins habiles et moins sévères, l'unité d'intérêt n'avait rien de rigoureux. Et ce qui le prouve clairement, c'est la manière de faire d'Euripide. Chez ce poète, l'unité, au lieu de pénétrer profondément chaque détail de la pièce, en domine seulement l'ensemble; mais les parties ont une tendance manifeste à s'affranchir de cette domination et à se faire admirer pour elles-mêmes. Aristote atteste que cette façon de composer était devenue assez ordinaire au IVe siècle, puisqu'il la reproche à de bons poètes non moins qu'aux médiocres : « J'appelle *fable* » *épisodique*, dit-il, celle dans laquelle les épisodes se » suivent sans que leur succession résulte ni de la vrai» semblance ni de la nécessité. Les mauvais poètes font » des pièces de ce genre parce qu'ils sont mauvais poè» tes, les bons en font à cause des acteurs [1]. » Les deux explications ainsi alléguées ont leur valeur, mais on peut douter qu'elles soient suffisantes. La tragédie grecque était partie de l'unité et elle avait toujours cherché la variété. Le premier effet de cette tendance fut de créer la tétralogie liée, le second fut de la rompre, le troisième fut de compliquer la tragédie indépendante, le quatrième de la réduire parfois à une succession d'épisodes faiblement liés. En somme, il y eut là un mouvement toujours identique à lui-même, dont la continuité est frappante. Certains poètes l'ont précipité, d'autres l'ont ralenti, aucun ne l'a jamais arrêté. Ce

1. Aristote, *Poétique*, c. 9.

qu'il faut retenir dans l'ensemble, c'est que l'unité d'intérêt, dans la tragédie, n'a jamais été aux yeux des Grecs une loi qui eût sa formule définitive. L'habitude en avait fait pour eux une notion très forte, mais vivante, et par conséquent changeante. On peut dire qu'elle prenait une valeur nouvelle aux Grandes Dionysies de chaque année.

A cette unité intime, ils en ont ajouté deux autres, qu'on peut appeler extérieures, l'unité de lieu et l'unité de temps. Ici encore, il importe de serrer de près leur conception, pour la bien distinguer des idées modernes qui en sont sorties.

L'unité de lieu, comme on l'a souvent remarqué, était presque imposée aux poètes grecs par la présence du chœur. Toutefois, ce n'était pas l'unité rigoureuse qu'on est parfois tenté d'imaginer. Tout d'abord, il semble bien qu'ils aient pris quelquefois la liberté de représenter simultanément plusieurs lieux assez éloignés les uns des autres. Dans la première partie des *Choéphores*, le tombeau d'Agamemnon et le palais sont censés assez distants l'un de l'autre, pour qu'on ne puisse ni voir ni entendre du palais ce qui se passe près du tombeau. L'usage de l'eccyclème et du théologéion n'était que l'application du même principe. Sans changer de place, le chœur put voir à certains moments l'intérieur du palais, où les princes se tuaient entre eux, et l'Olympe, où délibéraient les dieux. Mais, en général, plutôt que de représenter à la fois plusieurs lieux sur la scène, on préféra neutraliser en quelque sorte celui qu'on mettait sous les yeux du spectateur. La scène grecque fut ainsi un lieu à la fois déterminé et idéal, où tous les personnages se succédèrent librement, où l'on put délibérer, comploter, chanter, offrir des sacrifices, sans que le public s'en offensât. Il fut convenu tacitement que c'était là le rendez-vous nécessaire de tous ceux qui avaient part à

l'action. Par suite, on accepta comme raisons suffisantes les prétextes plus ou moins ingénieux qu'inventèrent les poètes pour expliquer les entrées et les sorties. Le respect de l'unité de lieu fut d'ailleurs facilité par l'emploi des messagers. Ceux-ci avaient été peut-être les premiers agents du drame tragique, en dehors du chœur ; ils y conservèrent toujours un rôle considérable. Grâce à eux, les poètes n'eurent pas à transporter l'action en des lieux divers, plus ou moins éloignés les uns des autres. Les événements lointains vinrent d'eux-mêmes, sous forme de messages, au devant du public ; et, à défaut de représentation plastique, ce fut la puissance descriptive du récit qui fit voir les choses absentes. Cela ne contribua pas médiocrement à empêcher la tragédie grecque de jamais s'attacher de très près à la réalité pittoresque et sensible.

Il semble que l'unité de temps, entendue au sens rigoureux qui fixe à un jour la durée de l'action, ne fût pas moins nécessaire à la tragédie grecque que l'unité de lieu, et qu'elle le fût pour les mêmes raisons. Toutefois, il y a lieu de faire ici une distinction. L'aspect des lieux frappe notre vue, tandis que c'est l'esprit seul qui juge du temps. De là une facilité remarquable pour le poète d'attribuer à la durée des choses une valeur arbitraire. Ce qui l'augmentait encore en Grèce, c'était le mélange du lyrisme au drame proprement dit. Un dialogue tragique, en effet, mesure le temps avec une certaine exactitude, parce qu'il ressemble à un dialogue ordinaire ; le chant d'un chœur ne le mesure pas, parce qu'il appartient à la pure convention. Cela mit les poètes grecs fort à leur aise. Ils eurent l'air de respecter l'unité de temps, parce que les différents actes de leurs pièces se succédaient sans discontinuité apparente ; mais, en fait, il y eut entre ces actes des espaces de temps absolument arbitraires, que les stasima remplissaient

sans les mesurer. On pourrait dire, pour bien faire comprendre cette convention très particulière, qu'ils disposaient de deux sortes de durée : l'une réelle, dans les épisodes, l'autre tout idéale, pendant les stasima. C'est ainsi, par exemple, que, pendant le premier stasimon de l'*Agamemnon*, l'armée argienne revient de Troie à Argos, bien que dans le palais, pendant le même chant, il ne se passe rien que de très rapide. Il est visible que là le même temps apparent n'a pas la même valeur pour les divers acteurs de la pièce, ce qui revient à dire qu'entre les deux épisodes la notion même du temps est comme suspendue. On trouve des exemples analogues dans les *Suppliantes* d'Eschyle, dans les *Sept*, dans les *Perses*, dans les *Euménides*. Sophocle, il est vrai, est infiniment plus réservé à cet égard; mais, ici encore, les scrupules de son art lui sont tout particuliers. Euripide traite le temps avec autant de liberté qu'Eschyle. Ses stasima, comme ceux du vieux poète, se prêtent à tout. Ils représentent la durée des événements multiples aussi bien que celle d'une courte absence d'un acteur. Tout nous porte à croire que cette manière de faire, si commode, a dû être celle de la plupart des poètes contemporains. Si donc on attribue à la tragédie grecque, d'une manière générale, l'unité de temps, il faut bien entendre qu'il s'agit d'une apparence beaucoup plus que d'une réalité.

V

C'est le chœur, nous l'avons vu, qui eut dans la tragédie primitive le principal rôle. L'acteur, créé par Thespis, ne venait d'abord qu'au second rang. Par une série de changements, ce rapport primitif finit par être complètement interverti. La personnalité du chœur alla

toujours en s'effaçant à mesure que son importance diminuait; au contraire, celle de l'acteur, attirant de plus en plus l'intérêt, se subdivisa d'abord en plusieurs rôles, puis, dans chacun de ces rôles, elle prit chaque jour plus de variété.

Cette première vue nous explique immédiatement la divergence d'opinions des critiques au sujet du chœur. Horace, traduisant évidemment des idées plus anciennes, veut que le chœur agisse, qu'il ait son rôle à lui, comme un véritable acteur [1]; mais quand il définit ce rôle, il le réduit à énoncer des maximes générales [2]. Aristote d'autre part fait du chœur une sorte de spectateur bienveillant, qui n'agit pas [3]. La vérité est que le rôle du chœur a varié sans cesse, et qu'aucune formule par suite ne peut en rendre compte exactement. Les différentes phases de cette variation seront mieux caractérisées plus tard, lorsque nous étudierons successivement la conception dramatique propre à chacun des maîtres de la tragédie. Quant à la raison qui explique ce déclin uniforme et constant du chœur, elle est évidente. Le principe d'action qui était dans la tragédie se dégageant de plus en plus, il fallut de toute nécessité qu'elle sacrifiât ceux de ses éléments qui étaient impropres à l'action. Le chœur fut condamné par là même. S'il se défendit jusqu'à la fin de la période classique, il dut cette force de résistance, qui n'était pas en lui-même, à la tradition, d'une part, et à l'art des maîtres, d'autre part.

Sauf de très rares exceptions, dont la plus notable nous est offerte par les *Euménides* d'Eschyle, le chœur tragique se compose de personnes d'un rang inférieur [4].

1. Horace, *ad Pisones*, 193.
2. Ibid., 196.
3. *Problèmes*, XIX, 48 : Κηδευτὴς ἄπρακτος.
4. Aristote, *Problèmes*, XIX, 48.

Ce que nous avons dit plus haut de son histoire suffit à rendre raison de ce fait. Par suite, il est en général prudent et respectueux. Mais il n'est pas nécessairement juste ni clairvoyant : loin de là. Il peut avoir les préjugés des foules, leurs prompts enthousiasmes, leurs découragements ; et cela même est une qualité dramatique. Toutefois, on ne saurait dire que ce soit une foule, à proprement parler. A travers tous les changements, il conserve une conscience obscure, mais indéniable, de son rôle religieux, et, plus que les héros, il regarde instinctivement vers les dieux. De là, ce fond de sagesse traditionnelle, qui apparaît si souvent dans son langage. Une véritable foule serait plus aveugle, plus capricieuse, plus brutale. Il y a en lui quelque chose de sacré, qui en définitive oriente toujours son âme vers la piété.

Le choix de ceux qui le composent n'est assujetti à aucune règle fixe ; et, à ce point de vue, plusieurs types de chœurs peuvent être distingués. Laissons de côté, comme exceptionnels, ceux qui tiennent dans la tragédie la place de véritables acteurs, les Érinnyes dans les *Euménides* d'Eschyle, les filles de Danaos dans ses *Suppliantes* En dehors de ce cas, le principe général le plus apparent, c'est que le chœur doit être, pour ainsi dire, le cortège naturel d'un des acteurs. C'est ainsi que la reine Atossa se montre entourée de ses Fidèles, Électre, dans les *Choéphores*, suivie de ses compagnes, Ajax, chez Sophocle, au milieu de ses compatriotes et de ses soldats. Cette relation est celle qui détermine le plus souvent la condition sociale, l'âge, le sexe des personnes du chœur. Il est ordinaire qu'entre les acteurs, ce soit le protagoniste qui ait le privilège de faire ainsi le chœur à son image. Mais il s'en faut de beaucoup que ce privilège ne s'impose. Dans les *Choéphores* d'Eschyle, Électre n'a que le second rôle, et pourtant le chœur est formé de ses compagnes ; de même, dans le *Philoctète*

de Sophocle, c'est autour de Néoptolème que se groupe le chœur. L'*Antigone* du même poète nous montre le rôle choral attribué à des vieillards, qui forment comme la suite de Créon, c'est-à-dire du tritagoniste. En réalité, ce qui détermine le choix du poète, c'est un ensemble de raisons dramatiques assez complexes. Il doit tenir compte de la vraisemblance, et par conséquent constituer un chœur qui ait un motif, ou du moins un prétexte plausible, de se mêler à l'action. Il doit en outre le composer de telle manière que sa présence facilite, ou du moins ne gêne pas, l'expression des sentiments des principaux personnages. Il doit enfin, s'il est possible, viser en le choisissant à certains effets dramatiques. Cette dernière préoccupation est sensible chez tous les grands tragiques d'Athènes, mais surtout chez Eschyle et Sophocle. Ils aiment à créer un contraste entre le chœur et le protagoniste ; contraste qui peut varier d'intensité, depuis l'antagonisme franc jusqu'à une simple inégalité de force morale. Dans *Agamemnon*, les vieillards défendent le droit contre Clytemnestre; à un moment même, ils tirent l'épée. Dans les *Sept*, l'effroi des femmes de Thèbes fait ressortir le courage sombre et exalté de Polynice. Dans *Prométhée*, la grâce timide des Océanides est heureusement opposée à la hauteur provocante du Titan. Sophocle atténue en général ces contrastes, mais il se garde bien de les délaisser. Il aime à composer ses chœurs de façon que le protagoniste trouve en eux une certaine contradiction, qui n'exclut ni la sympathie, ni la pitié, ni même, en certains cas, le respect et l'affection. Cela leur donne une personnalité qui a toujours sa valeur et dont nous parlerons ailleurs plus en détail. Euripide met un art moins délicat dans ses choix. Chez lui, c'est surtout la qualité du protagoniste qui détermine la nature du chœur, ou encore c'est une raison d'utilité dramatique. D'ailleurs, comme

il ne leur demande rien de très personnel, il n'a pas besoin qu'ils aient un caractère très particulier. Les chœurs de jeunes filles et les chœurs de vieillards sont ceux qu'il préfère. Les uns et les autres se prêtent à ces chants gracieux ou méditatifs qui lui conviennent; dociles au caprice du poète, ils décrivent ses brillantes visions, ou ils interprètent sa pensée; s'il leur donnait une individualité plus prononcée, ils seraient moins aptes à parler en son nom.

Les sujets de la tragédie grecque étant empruntés à la légende héroïque, la plupart de ses personnages sont des héros; ce qui revient à dire qu'ils appartiennent par convention à une sorte d'humanité supérieure. Cette supériorité, très accusée chez Eschyle par la pompe du langage, a été sans cesse en déclinant, mais elle n'a jamais disparu. En quoi consiste-t-elle au juste? Un héros de tragédie, selon les idées des Grecs, était capable de toutes les passions et de toutes les souffrances dont les hommes ordinaires sont capables. Il raisonnait comme eux, faisait les mêmes calculs, se trompait comme ils se trompent et s'affligeait comme ils s'affligent. Différent du héros épique, il n'était pas, comme celui-ci, en possession d'une force surnaturelle, et par conséquent il n'accomplissait pas d'exploits merveilleux. Seul peut-être, Héraclès restait en dehors de cette règle. Mais les Agamemnon, les Ajax, les Ulysse, combattants surhumains dans l'épopée, n'étaient plus au théâtre que de vaillants guerriers, sans aucun privilège exceptionnel de vigueur ni d'adresse. Leur prééminence était donc purement morale. Elle se réduisait à une certaine majesté de langage et d'extérieur, qui répondait à peu près à l'idée que le peuple grec se faisait d'un roi. La pompe orientale de la monarchie perse, vaguement entrevue par l'imagination populaire, fut probablement pour quelque chose dans cette conception, assez naïve au fond.

Une pensée religieuse s'y mêla. S'il est vrai qu'Eschyle emprunta aux pompes d'Éleusis la splendeur hiératique des vêtements, on peut admettre qu'en cela il ne fit que traduire heureusement les impressions obscures de la foule. Celle-ci, d'instinct, identifiait plus ou moins les vieilles légendes tragiques aux choses saintes qu'on pouvait voir dans les mystères. Elle trouvait bon et convenable que les princes homériques eussent l'air d'hiérophantes, puisqu'ils racontaient et représentaient ce qui s'était passé en des temps divins. A mesure que la naïveté croyante se perdit, cette conception dut se modifier insensiblement. A l'idéal hiératique et royal des premiers temps, succéda un idéal plutôt aristocratique. On vit sur la scène de jeunes héros qui ressemblaient aux fils des grandes familles athéniennes. Mais, tout en rendant de jour en jour la majesté des rois de théâtre moins pompeuse, les poètes ne la supprimèrent jamais complètement. La tradition fut assez forte pour lutter même contre l'influence de la comédie, qui, en s'élevant, attirait à elle la tragédie et l'invitait à s'abaisser. Il demeura toujours admis en principe qu'un héros de tragédie ne devait pas s'occuper sur la scène de trop petites choses. Une sorte de convenance spéciale s'imposait à ses pensées et à ses sentiments. Il eût été ridicule qu'un acteur si magnifiquement vêtu eût les mêmes soucis qu'un Pasion ou un Déméas.

Ces grands personnages de la scène donnèrent le ton aux petites gens qui les entouraient. Il y eut, dans la tragédie, des serviteurs, des messagers, des gardes, des nourrices, des pédagogues, sorte de plèbe associée à la majesté de ses maîtres, bien qu'à un degré inférieur. L'observation de ces différences, dans une certaine uniformité générale, est une des choses où l'art des poètes grecs révèle le mieux sa délicatesse. Tous, avec des procédés différents, se sont étudiés à marquer la distance

entre les personnages royaux et les subalternes[1] : moins, il est vrai, dans le langage même que dans les sentiments et les pensées. Mais tous, d'autre part, ont senti qu'un serviteur de tragédie devait différer grandement d'un esclave de comédie. Non seulement tout ce qui en eux aurait pu prêter à rire fut écarté résolument, mais aussi tout ce qui aurait fait tache dans la couleur générale du tableau. Voilà pourquoi leur naïveté, leurs craintes, leur verbiage, lorsque le poète jugeait à propos de les indiquer, ne furent jamais notés par lui qu'avec discrétion, de façon à provoquer tout au plus le sourire des spectateurs ; et encore à ce sourire se mêla le plus souvent quelque attendrissement. On voulait bien faire sentir que c'étaient là de petites gens, des faibles et des humbles, mais les humbles d'une société tout idéale, fort différents en somme du bas peuple qui fréquentait le Pirée ou l'agora.

Entre ces personnages subalternes, les plus dignes d'une mention spéciale parce qu'ils sont les plus particuliers à la scène grecque, sont les messagers, les pédagogues et les nourrices.

Les messagers (ἄγγελοι) [2] ont dû être presque aussi anciens sur la scène grecque que la tragédie elle-même. Étant donnée sa constitution, elle ne pouvait se passer d'eux. C'était par eux qu'elle communiquait soit avec le

1. Arist. *Rhét.* III, c. 2 : Ἐπεὶ καὶ ἐνταῦθα (dans la poésie), εἰ δοῦλος καλλιεποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν· ἀλλ' ἔστι καὶ ἐν τούτοις ἐπισυστελλόμενον καὶ αὐξανόμενον τὸ πρέπον.

2. Le mot ἄγγελος désigne d'une façon générale tout messager. Il peut y avoir plusieurs ἄγγελοι dans une même pièce : c'est le cas des *Bacchantes* par exemple. On appelait plus spécialement ἐξάγγελος celui qui venait rapporter ce qui se passait au dedans du palais (Hésychius : ἐξάγγελος· ἄγγελος ὁ τὰ ἔσω γεγονότα τοῖς ἔξω ἀγγέλλων). Voir, par exemple, *Antigone*, *Œdipe roi*, etc. Cette distinction n'est pas strictement observée dans les manuscrits. Ainsi le messager de *Médée*, qui est un ἐξάγγελος, est appelé simplement ἄγγελος.

dehors, soit avec l'intérieur du palais, et c'était grâce à eux qu'elle pouvait se dispenser des spectacles tumultueux ou des scènes de meurtre qui lui répugnaient. Au début, ils purent intervenir indifféremment à n'importe quel moment du drame. Quand l'action fut plus savamment conduite, leur principal rôle fut d'annoncer la catastrophe. Presque toujours, c'est au dernier acte que se place le grand récit confié à l'un d'entre eux. Entre tous les personnages de la tragédie grecque, le messager est celui qui resta toujours le plus soumis à une convention presque immuable. En général, il n'a point de caractère propre : c'est un narrateur anonyme et à peu près impersonnel ; son rôle est de faire voir les choses qu'il raconte, de les rendre aussi présentes que possible aux spectateurs, et pour cela il importe qu'il ne détourne sur lui-même ni leur attention ni leur intérêt. Si donc il mêle au récit ses impressions, celles-ci doivent être assez générales pour convenir à un témoin quelconque qui aurait de l'imagination et de la sensibilité. En fait, ce sont les événements eux-mêmes qui parlent, pour ainsi dire, par la bouche du messager, et ils le font en se conformant au ton général de la tragédie, sans tenir grand compte d'aucune particularité individuelle.

Les pédagogues et les nourrices n'ont pris pied sur la scène grecque qu'après les messagers. Eschyle ne semble pas s'en être servi, car la nourrice d'Oreste dans les *Choéphores* n'a pas du tout le rôle de confidente qui fut dévolu plus tard à ses pareilles et qui leur est propre. Ce fut l'introduction du troisième acteur et la complexité progressive de l'action qui les fit entrer dans le personnel théâtral. Dès qu'on eut besoin de subalternes à qui les premiers personnages pussent dire tous leurs secrets, on dut penser tout naturellement à ces humbles serviteurs, qui se distinguaient des autres par une certaine autorité morale, par l'affection sincère, par une

vieille habitude de donner des conseils. Chez Sophocle, nous voyons paraître, dans *Électre*, le pédagogue d'Oreste; dans les *Trachiniennes*, la nourrice de Déjanire. Malgré tout, on sent encore chez lui une discrétion réfléchie dans l'emploi de ces rôles, soit qu'il eût une défiance naturelle à l'égard des moyens trop faciles, soit qu'il fût porté à réserver les sentiments délicats à des personnages d'un rang plus élevé. Au contraire, tout scrupule de ce genre a disparu chez Euripide. Dans ses pièces, — comme dans celles de beaucoup de ses contemporains probablement — le pédagogue et la nourrice sont presque des personnages indispensables. Et ce n'est pas seulement parce qu'ils rendent la conduite de l'action plus aisée; évidemment, il y a quelque chose de plus dans leur succès : ils plaisent à la démocratie athénienne parce qu'ils sont eux-mêmes du peuple. Ils représentent dans la tragédie, au point de vue moral, un élément nouveau, ils y apportent avec eux une certaine familiarité relative, des sentiments et des idées directement empruntés à la vie domestique. Si la vieille dignité tragique les enveloppe encore, du moins elle ne les drape plus avec autant de majesté. C'est par eux surtout que la distance entre la tragédie et la comédie tend à diminuer, et que le drame d'Euripide s'achemine vers celui de Ménandre.

On a vu dans le chapitre précédent que les divers rôles de chaque tragédie devaient être nécessairement répartis entre deux ou trois acteurs, inégaux en talent et en considération. Quelques mots ici sont nécessaires, au sujet de l'influence exercée par cette répartition sur la composition même des pièces.

Ce fut Eschyle qui, en créant le second acteur, établit les principes de la hiérarchie des rôles. Chez lui, la notion du premier rôle se dégage et apparaît clairement. Étéocle, Prométhée, Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, Oreste dans les *Choéphores*, ont une prééminence mar-

quée. Ils sont en scène presque constamment; d'où il résulte que l'acteur, chargé d'un de ces rôles, ne pouvait en jouer aucun autre dans la même pièce. D'ailleurs les personnages ainsi mis au premier rang se distinguent de tous les autres soit par l'intensité de leur souffrance, soit par la force de leurs passions, soit par leur énergie morale, soit par l'impulsion fatale qui agit en eux. Grâce à ces grandes créations, la prééminence d'un rôle dans chaque pièce devint une des lois de l'art tragique. Ni Sophocle, ni Euripide ne songèrent à s'y soustraire. L'intérêt des acteurs de talent la rendit inébranlable. Les variations de l'art n'eurent d'autre effet à cet égard que de modifier la forme de cette prééminence, d'ailleurs immuable en son principe [1]. Chez Eschyle, c'est surtout par la force soutenue que se marque la supériorité du premier rôle; chez Sophocle, c'est par la richesse du développement psychologique; chez Euripide, c'est ordinairement par le pathétique. Sous ces différences secondaires, le fait capital persiste. Et rien peut-être n'a plus contribué à donner à la tragédie grecque un caractère distinct. Elle est faite autour d'un personnage, et elle tire de là une sorte de concentration et d'unité fondamentale, qu'on ne trouve nulle part ailleurs au même degré.

Au-dessous du premier rôle, nettement prééminent, les autres forment un groupe, dans lequel apparaissent aussi des distinctions, sensibles encore, quoique moins prononcées. Ces rôles, comme nous l'avons dit, se partageaient entre le deutéragoniste et le tritagoniste. Chacun de ces acteurs en avait plusieurs à remplir; mais, parmi ceux dont il était chargé, il était rare qu'il

1. Cic. *Divin. in Cæcil.* 48: Ut in actoribus græcis fieri videmus, sæpe illum qui est secundarum aut tertiarum partium, cum possit aliquanto clarius dicere quam ipse primarum, multum summittere, ut ille princeps quam maxime excellat.

n'y en eût pas un principal. Certains rôles de deutéragoniste et même de tritagoniste pouvaient avoir une véritable valeur dramatique. Chez Eschyle déjà, il y a des rôles de deutéragoniste d'un grand effet; tels sont ceux de Darius dans les *Perses*, d'Io dans *Prométhée*, de Cassandre dans *Agamemnon*, d'Électre dans les *Choéphores*. Ce dernier, rapproché du rôle d'Oreste dans la même pièce, offre un intéressant exemple de ressemblance et de subordination tout à la fois. Électre a les mêmes désirs et les mêmes haines que son frère, mais non la même énergie ni la même impulsion divine. Chez Sophocle, les seconds rôles ont souvent une délicatesse particulière, que nous étudierons en son lieu. Ils font valoir les premiers, tout en nous charmant d'ailleurs par eux-mêmes. Rien en eux n'est très fort ni très complet; ils se laissent entrevoir, mais ils n'avancent point en pleine lumière. Qu'on se rappelle Tecmesse dans *Ajax*, Ismène dans *Antigone*, Chrysothémis et Oreste dans *Électre*, Jocaste dans *Œdipe roi*, Antigone dans *Œdipe à Colone*, Néoptolème dans *Philoctète*. Chez Euripide, on trouve des rôles de cet ordre admirablement passionnés, comme ceux de Phèdre dans *Hippolyte*, de Clytemnestre dans *Iphigénie à Aulis*, de Créuse dans *Ion*; on en trouve de gracieux, de nobles et de touchants, comme ceux de Polyxène dans *Hécube*, d'Andromaque dans les *Troyennes*, de Polynice dans les *Phéniciennes*, d'Électre dans *Oreste*, etc. Mais, en règle générale, chez tous les poètes classiques, ces rôles n'ont qu'un petit nombre de scènes. Évidemment un principe supérieur empêche le poète de leur donner toute l'importance qu'ils sont capables d'avoir et que nous souhaiterions souvent de leur voir prendre. L'acteur qui les joue a peu de temps à donner à son personnage : il va falloir, pour la marche même de l'action, qu'il passe à un autre, puis à un autre encore. Et d'ailleurs, fût-il libre, il

ne lui serait pas permis de détourner sur lui une trop grande part de l'admiration qui est due au protagoniste.

A plus forte raison, cela est-il vrai du tritagoniste. A lui aussi on attribue souvent des personnages qui sont loin d'être insignifiants. Il jouera par exemple, dans *Agamemnon*, le rôle du roi lui même; dans l'*Antigone* de Sophocle, le rôle de Créon; dans son *Électre*, celui de Clytemnestre; dans *Philoctète*, celui d'Ulysse. Ce sera encore l'Étéocle des *Phéniciennes* d'Euripide, l'Agamemnon de son *Iphigénie à Aulis*, l'Ulysse de son *Hécube*. Mais, dans ces rôles même, le poète aura soin de ne pas le laisser sortir du rang qui lui est assigné. Son office le plus ordinaire, c'est de donner au protagoniste l'occasion de montrer son héroïsme. Les tâches ingrates et odieuses lui reviennent de droit, mais il ne faut pas qu'il les relève trop haut par une grandeur farouche. Il lui est permis d'occuper parfois le second plan, quand l'action l'exige, mais jamais le premier. La tragédie grecque, par la façon dont elle dispose ses personnages et détermine leurs rapports, ressemble à un fronton, où tout est ordonné en vue d'un effet simple et frappant. Au milieu, le protagoniste se tient debout, rayonnant de beauté, et dominant ceux qui l'entourent. A droite et à gauche, des amis ou des ennemis se groupent, inférieurs par la taille et tournés vers lui. Aux extrémités, on en voit de fort beaux encore, qui le menacent ou l'encouragent de loin, vigoureux sans doute et puissants, mais couchés ou n'apparaissant qu'à mi-corps.

VI

Les personnages, comme les chœurs, dans la tragédie grecque, usent tantôt de la parole simple, tantôt de chant. De là un double mode d'expression, que nous de-

vons étudier rapidement, en commençant par le chant [1].

C'est au dithyrambe, d'où elle sortait, que la tragédie dut emprunter tout d'abord ses principales formes lyriques. Malheureusement, nous ne connaissons assez ni le modèle, ni l'imitation primitive, pour pouvoir déterminer avec précision ces emprunts. Nul doute d'ailleurs que, dès les premiers temps, la tragédie naissante n'ait senti le besoin de sortir du domaine propre du dithyrambe pour s'agrandir. En tout cas, cette tendance est manifeste au début du v[e] siècle. En réalité, c'est à peu près tout le lyrisme ancien qu'elle appelle alors à son aide et dont elle utilise les ressources. L'hymne héroïque, le thrène, le prosodion, l'hyporchème lui fournissent tour à tour des modèles ou lui suggèrent d'heureuses innovations. A tous, elle demande des rythmes, des groupements de vers, probablement aussi des phrases musicales; mais en s'appropriant tout cela, elle l'adapte à sa propre nature et aux emplois nouveaux qu'elle a en vue.

Des rythmes eux-mêmes, nous ne dirons ici que fort peu de chose. L'étude précise ne peut en être faite que dans des ouvrages spéciaux Signalons seulement ce que la tragédie a délaissé et ce qu'elle a mis en honneur, dans la mesure où ce choix même peut servir à la mieux comprendre.

Parmi les rythmes dont la fortune avait été particulièrement brillante dans la période antérieure, ceux qu'elle a délaissés sont surtout les dactyliques, les péoniques, les ioniques et les choriambiques. Les rythmes dactyliques avaient passé très anciennement de l'épopée dans les nomes et dans certains chants religieux qui s'en rapprochaient. Ils étaient graves, pleins d'une

1. Ce sujet a été bien étudié par P. Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895.

sorte d'archaïsme pieux et d'une majesté naïve. La tragédie les fit servir d'abord à des chants plus ou moins narratifs; mais plus elle devint dramatique, plus elle s'en détacha. Elle finit par ne les employer que rarement, en les mêlant discrètement à des strophes où dominaient d'autres éléments. Les rythmes péoniques, autrefois popularisés par Thalétas, appartenaient au culte d'Apollon. Ils s'adaptaient à des airs de danses religieuses, trop peu pathétiques pour la tragédie. On les y trouve pourtant çà et là, chez Eschyle surtout. Mais, dans l'ensemble du lyrisme tragique, on peut dire qu'ils ne comptent pas. Les rythmes ioniques et choriambiques avaient servi aux Éoliens et aux Ioniens à exprimer le trouble de la passion, les élans du désir, les agitations inquiètes de la volupté. Par là même, il semble qu'ils pouvaient prétendre à tenir quelque place dans la tragédie. Ils n'y furent pas dédaignés entièrement. Au début du ve siècle, Eschyle appréciait encore à leur juste valeur ces rythmes tantôt langoureux, tantôt brisés et tumultueux, et ne craignait pas d'en composer à l'occasion de longs morceaux d'un caractère original. Mais cela ne dura guère après lui. Sans doute, les compositions de cette sorte parurent trop monotones pour un art dramatique plus savant. La part faite à ces rythmes devint donc de jour en jour plus modeste. On en composa des phrases musicales isolées, qui vinrent se mêler à des strophes diverses, mais on ne les laissa plus s'épanouir librement dans de longs développements uniformes.

Tandis que les rythmes dont nous venons de parler tombaient ainsi en discrédit, d'autres, au contraire, faisaient fortune dans l'art tragique. Ce fut d'abord l'anapeste dimètre, vieille mesure de marche, énergique et vive. La tragédie se l'appropria pour les entrées de ses chœurs ou de ses personnages principaux. Tant qu'elle

eut le goût de la pompe, des défilés solennels, des divisions nettes et tranchées entre les divers moments de l'action, elle l'employa fréquemment. Au contraire, quand elle rechercha davantage la souplesse et un certain laisser-aller, voisin du naturel de la vie commune, elle y renonça. — Les rythmes logaédiques avaient eu déjà la plus brillante fortune dans la poésie lyrique avant la naissance de la tragédie ; ils continuèrent à y être en faveur, quand celle-ci fut née. On a vu quel parti en avaient tiré Stésichore, Simonide et Pindare. C'était une des formes lyriques les plus souples, une de celles qui se prêtaient le mieux à toutes les intentions du poète : capable de joie et de douleur, de vivacité, et au besoin de gravité, moyennant de très légers changements qui ne demandaient à l'art aucun effort difficile. Dès le temps d'Eschyle, les chants logaédiques ont un rôle très important dans la tragédie. Après lui, cette importance augmente, au point de devenir une véritable prééminence. Chez Euripide, on peut dire que les autres rythmes sont passés à l'état d'exception, et que celui-là est désormais le rythme du lyrisme tragique par excellence. — L'iambe et le trochée ont dû être populaires avant la naissance de la tragédie dans les chants dionysiaques. Ils convenaient à ces chants par leur vivacité entraînante et leur brusquerie. Voilà pourquoi, dans la tragédie, les dipodies iambiques diversement groupées et mêlées de longues prolongées s'adaptèrent à la plainte vive, à la prière, aux appels douloureux et pressants. Eschyle en fit grand usage. — Mais de tous les rythmes du lyrisme tragique, le plus intéressant, après le logaédique, c'est le dochmiaque. Venu probablement du dithyrambe, il en portait au plus haut degré le caractère ardent et agité. Au point de vue de l'effet pathétique, c'était en quelque sorte un choriambe plus énergique, plus pressé, plus voisin de la simple parole, et par là

même plus naïf et plus touchant. Ce mérite le prédisposait à un rôle tragique de premier ordre. Il était en pleine faveur dès le temps d'Eschyle et il s'y maintenait, sans déclin, dans les dernières années d'Euripide.

On voit, par ces quelques indications, que l'art tragique, après avoir essayé de presque toutes les ressources du lyrisme indépendant, fit bientôt son choix et ne garda en somme que ce qui était particulièrement dramatique. Cette observation, qui est vraie des rythmes, ne l'est pas moins de la composition lyrique.

Le principe qui domine le lyrisme savant du VIe siècle, en dehors de la tragédie naissante, c'est l'ordonnance par triades formées d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode. Dans une même ode, toutes les triades, depuis le commencement jusqu'à la fin, sont semblables, quant au rythme et à la mélodie ; dans la triade elle-même, l'antistrophe est semblable à la strophe, dont l'épode diffère plus ou moins ; de telle sorte qu'en fin de compte, quand on considère le développement lyrique dans son ensemble, toute l'invention rythmique et mélodique se réduit à deux groupes, une strophe double et une épode, qui se répètent indéfiniment. Nous savons qu'au VIe siècle, le dithyrambe était antistrophique, lui aussi [1] ; mais nous ignorons si, dans un même développement dithyrambique, tous les groupes de strophes étaient assujettis au même rythme et à la même mélodie. Quant au lyrisme tragique, aussi loin que nous pouvons remonter dans son histoire, nous le voyons affranchi de cette loi. Il procède bien, il est vrai, par strophe et antistrophe, mais jamais un de ces couples n'est semblable à celui qui le précède ni à celui qui le suit. De là résulte une variété intime, qui répond à un besoin de changement tout à fait propre au genre. Nous sommes en présence d'une poésie qui veut exprimer des états d'âme essentiellement mobiles. Toute

1. Aristote, *Problèmes*, XIX, 15.

uniformité lui est contraire. C'est affaire au poète de conduire ces changements suivant un ordre naturel, de les relier les uns aux autres, et par conséquent de laisser sentir, sous ce renouvellement incessant, une certaine unité nécessaire. Les maîtres de l'art y réussissent par des moyens divers ; mais, chez tous, le principe fondamental est le même : ne jamais se répéter exactement. En outre, dans le lyrisme tragique, l'épode disparaît presque entièrement ; si on l'emploie encore, c'est par exception, pour marquer, ici ou là, une sorte d'étape dans un large développement, ou plus ordinairement à la fin du chant. Cet emploi exceptionnel contribue à faire ressortir ce fait caractéristique, qu'en général le chant tragique est un chant qui n'a point d'arrêts. L'ode de Pindare et de Simonide n'avance qu'en revenant sans cesse sur elle-même et en reprenant haleine à chaque retour. Les stasima d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide vont droit devant eux, dans une sorte de course plus ou moins rapide, mais continue.

En cela, les chants tragiques ont une liberté qui manquait à la plupart des compositions indépendantes. Mais cette liberté, ils la restreignent en général volontairement par une symétrie à eux, qu'ils combinent selon leurs besoins. Tandis que, dans l'ode pindarique, l'antistrophe suit toujours la strophe immédiatement, il en est tout autrement dans les parties chantées de la tragédie. Là, il arrive qu'entre une strophe et son antistrophe le poète intercale un autre groupe lyrique, quelquefois même plusieurs groupes et de diverse nature. Si ces groupes à leur tour s'entremêlent savamment entre eux, on conçoit que les combinaisons les plus variées naissent de cet enlacement. Cela peut avoir lieu dans tous les chants du chœur, mais bien plus souvent dans les dialogues lyriques où le chœur s'entretient avec un ou plusieurs personnages. Le poète en effet disposait alors d'é-

léments divers qu'il lui était facile de combiner : les chants du chœur à l'unisson, les récitatifs du coryphée ou de quelques choreutes choisis, les solos d'un des acteurs, enfin les phrases simplement parlées qu'il insérait entre des morceaux de chant. A l'aide de ces parties très nettement caractérisées, il était en état de constituer des groupes symétriques, dont la correspondance exacte frappait immédiatement les oreilles et les yeux du public, et il pouvait encadrer ces groupes les uns dans les autres sans confusion. Certains dialogues chantés d'Eschyle sont ainsi de véritables chefs-d'œuvre d'architecture lyrique, dont l'effet malheureusement est à peu près perdu pour le lecteur moderne dans les meilleures traductions [1].

Toutefois, sous ces combinaisons infinies, le lyrisme tragique n'aurait pas eu encore assez de variété pour suffire complètement à sa destination. Toute symétrie, si libre qu'elle soit, est une chaîne, et il y a des mouvements de l'âme si brusques, si changeants, si contradictoires, qu'ils ont besoin d'une entière liberté. Ce fut pour les traduire qu'on eut recours de bonne heure aux mètres libres (ἀπολελυμένα), affranchis de toute régularité antistrophique. Là, le chant, partant d'un rythme fondamental, pouvait s'en écarter ou s'en rapprocher librement, se perdre en mille détours, tantôt s'attarder et tantôt se précipiter, en un mot suivre à son gré les fluctuations infinies du sentiment. Cette forme libre fut par excellence celle des *monodies* qui apparaissent déjà chez Eschyle, qui furent employées discrètement par Sophocle, mais qui, autour de lui, entre les mains d'Euripide et de ses contemporains, devinrent un des éléments nécessaires de la tragédie. Merveilleusement souples et variées, ces compositions pouvaient être très

1. Voir, en particulier, le grand *Commos* des *Choéphores*, 306-478, analysé dans Masqueray, ouv. cité, p. 187 suiv.

dramatiques, et elles le furent souvent. Mais c'était à condition que l'expression sincère du sentiment y prédominât. Leur inconvénient était de se prêter trop docilement à la virtuosité pure de l'acteur et du musicien. La mimique et la musique y étaient sans cesse sollicitées à empiéter sur la poésie proprement dite. Les critiques d'Aristophane prouvent qu'à la fin du ve siècle ce genre d'empiètement n'était pas rare.

Nous sommes trop mal renseignés sur l'emploi des divers modes musicaux dans le lyrisme tragique pour qu'il soit possible d'en présenter un exposé satisfaisant. Quelques mots à ce sujet suffiront ici. Les deux modes par excellence du lyrisme tragique étaient le mode dorien et le mode mixolydien, le premier grave et majestueux, le second pathétique [1]. Indépendamment de ces modes fondamentaux, Eschyle employa par exception le mode ionien, plaintif et presque langoureux, en vue de certains effets particuliers [2]. Sophocle, à son tour, introduisit au théâtre le mode phrygien, ardent et enthousiaste [3]. Si le lydien, réputé pour sa mollesse, y fut admis également, ce que nous ignorons, ce ne peut être que de la même manière, c'est-à-dire par suite d'initiatives individuelles qui ne créèrent pas un usage. Quant aux modes éolien (ou hypodorien) et hypophrygien, Aristote atteste expressément qu'ils étaient étrangers aux chants du chœur, mais qu'ils convenaient à certains chants de la scène, le premier par son caractère de grandeur paisible, le second parce qu'il respirait l'ardeur de l'action [4].

1. Plutarque, *de Musica*, 16.
2. Eschyle, *Suppliantes*, v. 69.
3. *Vie* de Sophocle.
4. Aristote, *Problèmes*, XIX, 48.

VII

Après le chant, le second mode d'expression des sentiments chez les poètes tragiques, c'est la parole simple, soit dans le dialogue, soit dans les récits.

On a coutume de dire que les scènes parlées représentent dans la tragédie l'élément épique. Cela n'est juste que dans une certaine mesure. L'épopée grecque se composait de récits, de discours, d'entretiens. Or sans doute, dans la partie des tragédies qui était parlée, on retrouve aussi des récits, des discours et des entretiens. C'est une ressemblance incontestable, mais qui n'implique pas une filiation directe. Il est à remarquer d'abord que la partie lyrique de la tragédie contient aussi des éléments analogues, et que l'influence, au moins indirecte, de l'épopée, n'y est pas non plus insensible. La question est donc de savoir si cette influence s'est fait sentir plus directement sur le dialogue proprement dit. Jamais la tragédie n'a emprunté, pour sa partie narrative et dialoguée, le mètre de l'épopée, l'hexamètre dactylique. Ce seul fait met hors de doute que, dès l'origine, bien des morceaux que nous jugeons plus ou moins épiques ne l'étaient pas pour les contemporains. Le mètre primitif des entretiens ou des monologues tragiques fut le tétramètre trochaïque. Ce rythme vif, courant, satyrique n'avait rien de la gravité de l'épopée. Quand nous le retrouvons encore, çà et là, dans les pièces d'Eschyle ou dans celles d'Euripide, il sert à traduire des échanges rapides de paroles, questions inquiètes et pressées, disputes, provocations. Issu de la poésie bachique, il en gardait le caractère. Évidemment, quand les emprunts faits par la tragédie à la tradition épique se présentaient sous cette forme, c'était tout autre chose que des morceaux d'é-

popée découpés et insérés entre des chœurs. En somme, la tragédie était une; et, si elle procédait de l'épopée, ce qui n'est pas douteux, c'était toujours, sans distinctions de scènes chantées et de scènes parlées, à travers le lyrisme.

De bonne heure, il est vrai, et probablement dès la fin du VIe siècle, elle réduisit la part du tétramètre trochaïque, mal approprié à la gravité pompeuse dont elle tendait à faire son idéal. Que l'influence de l'épopée ait été pour quelque chose dans ce changement, cela est possible. Toutefois, quand la tragédie adopta un nouveau mètre pour ses récits et ses dialogues, elle ne s'adressa pas, cette fois non plus, à l'hexamètre épique. Celui dont elle fit choix fut l'iambique trimètre. Illustré autrefois par Archiloque, puis par ses successeurs, ce rythme avait perdu assurément dans l'usage quelque chose du caractère très défini que les maîtres de la poésie moqueuse lui avaient donné. Pourtant il est bien clair qu'il restait toujours fort différent, quant au ton, de l'hexamètre épique. L'égalité et l'ampleur qui distinguaient celui-ci lui étaient étrangères. Il avait une sorte d'élan un peu court, et, comme l'a dit Horace, quelque chose d'actif, qui rappelait les tours libres et souvent brusques de la conversation ordinaire. Ce fut là précisément ce qui le fit choisir pour le drame. Par là même, cette forme de l'art accusait nettement ce qu'elle voulait et marquait bien la conscience très nette qu'elle avait de différer sensiblement de l'épopée. Sur ce rythme d'action la tragédie jeta ses locutions pompeuses, ses expressions hardies et sonores, toute cette décoration extérieure du langage qui lui donnait si grand air au temps d'Eschyle. Mais tout cela encore, ce n'était pas à l'épopée qu'elle l'empruntait, pour la plus grande partie du moins; c'était plutôt à la poésie lyrique, et en particulier au dithyrambe. De quelque côté qu'on re-

garde la tragédie, c'est donc toujours le lyrisme qui lui est le plus prochain, et si l'épopée, elle aussi, y apparait partout, c'est du moins dans une sorte de lointain relatif.

De même d'ailleurs que le rythme du dialogue, sa structure intime dénote plutôt l'influence directe du lyrisme que celle de l'épopée.

Nous avons dit plus haut comment les scènes dialoguées, dans la tragédie grecque, se divisaient naturellement, par le mélange du chant, par le changement du rythme, par le groupement des vers, en un certain nombre de phases distinctes, qui forment comme autant de moments dramatiques. Dans la succession de ces moments, l'allure du dialogue s'accélérait ou se ralentissait. De là des variations de mouvement, analogues à celles dont usent les musiciens. Ces variations se retrouvent aussi chez les modernes, car elles sont dans la nature même. Mais chez les Grecs, elles ont toujours été assujetties, — bien qu'à divers degrés, selon les temps, — à une ordonnance plus ou moins régulière, qu'on peut comparer à une sorte de rythme. Les morceaux étendus (ῥήσεις), ceux que nous appelons tirades, marquent les moments où les esprits se possèdent assez pour rassembler et développer leurs idées; ce qui n'implique d'ailleurs en aucune façon que la passion en eux ne soit pas ardente alors même : elle est seulement dans sa période d'épanchement continu. Autour de ces ῥήσεις, se groupent des parties de dialogues plus découpées; les unes qui les préparent, les autres qui les suivent et en font, pour ainsi dire, jaillir tout ce qu'elles contiennent de souffrances, de colères, de contradictions. Là se pressent les questions inquiètes, les réflexions rapides, souvent les disputes ou les invectives. La passion y a quelque chose de brusque, de violent, d'irrésistible. Le type le plus caractérisé de ces parties d'entre-

tiens, c'est ce qu'on nomme *stichomythie* (στιχομυθία): forme de dialogue singulièrement frappante, tout à fait comparable à un assaut d'armes, puisque le vers y répond au vers, comme une riposte instantanée répond à une attaque. Toute l'agilité de l'esprit grec y entre en jeu; la subtilité logique y vient en aide à la passion. Outre le don de l'expression fine et acérée, l'invention prompte des formules concises y fait merveille. Quelquefois, au lieu de procéder vers par vers, le dialogue procède par demi-vers, quelquefois au contraire par groupes de deux vers. Grâce à ces artifices très simples, le poète a sous la main trois ou quatre formes du dialogue, répondant à des états d'esprit divers. En les entremêlant de diverses manières, il peut varier, selon les besoins, l'architecture générale de chaque scène; et il le fait toujours suivant un certain ordre général, qu'une observation attentive n'a pas de peine à démêler. Sorte d'art très délicat, tout à fait étranger à l'épopée, et en réalité aussi lyrique que dramatique.

S'il y a des parties où l'influence de l'épopée se fasse sentir, ce sont évidemment les ῥήσεις. Il en est de plusieurs sortes. Les unes sont des narrations, les autres des exposés de sentiments, d'autres encore de véritables plaidoyers. Les dernières attestent d'une manière frappante les progrès de la dialectique en Grèce. On y suit en quelque sorte l'histoire de la rhétorique contemporaine. Nous y reviendrons à propos de Sophocle et d'Euripide. Quant aux premières, elles constituent ce qu'on pourrait nommer la partie épique de la tragédie [1], et par suite il n'est pas sur-

1. On y trouve même parfois certaines formes grammaticales de l'épopée, que la tragédie n'admettait pas dans les autres parties iambiques, par exemple des passés sans augment. Cf. Krüger, *Griech. Sprachl.*, II, 28, 3, 4.

prenant que dès le temps d'Eschyle elles y apparaissent dans tout leur éclat. Leur forme la plus parfaite, ce sont les récits de messagers (ῥήσεις ἀγγελικαί). En parlant plus haut des messagers, nous avons fait comprendre pourquoi il n'y a presque pas de tragédie grecque sans récits de ce genre. Les Grecs, habitués aux récitations rhapsodiques, écoutaient ces narrations tragiques avec des sentiments assez différents de ceux d'un public moderne. Sachant d'ailleurs qu'on ne pouvait pas leur montrer les choses racontées, ils n'éprouvaient aucune impatience contre cette forme narrative, pourvu que le récit fût lui-même une sorte de spectacle parlé. Les exposés des messagers pouvaient donc s'étendre longuement. Et toutefois, là aussi, il fallait bien s'assujettir aux conditions spéciales de la scène. Voilà pourquoi, comparés aux récits épiques, les récits tragiques se distinguent par des qualités propres. Ils sont plus concentrés, plus nettement divisés, ils mettent plus en relief les moments principaux, ils ont plus de pompe et d'éclat. Jusque dans ce domaine épique, la tragédie est tout autre chose que l'épopée.

Que le goût inné des Grecs pour la symétrie se soit fait sentir dans toutes les parties du dialogue tragique, cela résulte de ce qui vient d'être dit. Mais c'est une question encore, et peut-être une question insoluble, de savoir exactement jusqu'où ils ont poussé le groupement symétrique [1].

La symétrie exacte est évidente dans certains grou-

1. Voir en particulier sur ce sujet : H. Weil, *Journal de l'instruction publique*, 1860, nos 24, 25, 26, et les annotations du même savant dans ses éditions des tragédies d'Eschyle et d'Euripide ; Wecklein, *Philologus*, XXXI, p. 733 et suiv. ; nombreuses dissertations de A. Lowinski dans les *Jahrbücher für classische Philologie*, à partir du tome 77 ; H. Keck, *Litteratur uber den symmetrischem Bau des Recitativs bei Æschylus*, même revue, t. 81, p. 809 ; Œri, Christ, Prien, *Thesen über die scenische Responsion*, Wiesbaden, 1877.

pes de trimètres iambiques, insérés entre des parties chantées, de façon à former avec elles un tout [1]. Que ces trimètres fussent accompagnés eux-mêmes de musique, ou qu'ils ne le fussent pas, il est certain qu'ils devenaient un élément intégrant de la composition lyrique à laquelle ils se rattachaient. Il eût été contraire au rythme général que les intervalles entre les morceaux chantés ne fussent pas sensiblement égaux. En dehors de ce cas spécial, une symétrie voulue et fort exacte apparaît avec évidence dans certaines parties du dialogue. La stichomythie en est en quelque sorte le type achevé. Quelquefois ce sont des groupes étendus qui se correspondent mutuellement. Dans la célèbre scène des *Sept*, où un messager fait connaître à Étéocle les sept chefs ennemis qui menacent la ville et où Étéocle à son tour fait connaître les sept chefs argiens qu'il compte leur opposer, il y a une symétrie incontestable, soit entre les sept couples de descriptions ainsi constitués, soit entre les deux groupes dont se compose chacun de ces couples. La seule question est de savoir si cette symétrie était simplement approximative, comme dans l'état actuel du texte, ou absolument rigoureuse, comme elle l'est encore dans quelques parties [2]. Et au fond tous les doutes relatifs à la symétrie du dialogue se ramènent à cela. Pour quelques critiques, il n'y a de symétrie que celle qui est rigoureusement exacte, comme dans la musique ; et cette sorte de symétrie, disent-ils, existe chez les tragiques grecs, plus ou moins altérée par les modifications du texte. Elle existe jusque dans l'intérieur des ῥήσεις, qui se subdivisent en morceaux d'égale étendue, entremêlés, dans une combinaison toute lyrique. Pour retrouver ces sy-

1. Eschyle, *Suppliantes*, 734 et suiv. ; *Prométhée*, 589 et suiv., etc.
2. Ritschl, *Opusc.* I, 300 et suiv. Consulter en outre à ce sujet les principales éditions des *Sept*.

métries exactes, là où elles ne sont pas apparentes, on en vient presque nécessairement à établir dans beaucoup de passages des groupements de pensées qui sont arbitraires, et parfois, en désespoir de cause, à supposer des lacunes ou des additions. C'est l'abus d'une idée juste. La musique seule a cette rigueur, parce qu'elle est assujettie à un compte de temps tout à fait exact. En dehors des parties chantées, une correspondance approximative devait parfaitement suffire à satisfaire le goût du public. Dans la scène d'*Œdipe roi* entre Œdipe et Tirésias (v. 300), il est manifeste qu'au milieu du dialogue deux discours parallèles se détachent, celui du roi et celui du devin. Si nous comptons les vers, ces deux discours ne sont pas tout à fait égaux; mais, si nous nous contentons de les écouter, ils se font contrepoids très exactement l'un à l'autre, parce qu'avec une étendue presque égale ils ont la même valeur dramatique. Ce genre de symétrie, par à peu près, est, croyons-nous, celui qui a prédominé dans la tragédie grecque au v[e] siècle, en dehors des parties lyriques. Il suffit à lui donner un caractère de régularité qui la distingue profondément, jusque dans la forme, de toutes les autres tragédies.

VIII

Comme la tragédie avait ses rythmes préférés et ses formes de dialogue traditionnelles, elle avait aussi sa langue, distincte de celle des autres genres littéraires. Si celle-ci a varié d'ailleurs assez sensiblement, selon les temps et selon les poètes, elle a néanmoins présenté toujours certains caractères généraux, qu'il importe d'indiquer ici sommairement.

Procédant du lyrisme dorien par ses parties lyriques, il était naturel qu'elle fît au dialecte dorien une part

dans son langage [1]. Mais dès ses origines, semble-t-il, elle le confina exclusivement dans les parties chantées, et jusqu'à la fin elle maintint cette loi. Les formes doriennes sont donc entièrement exclues, non seulement des parties purement récitées, c'est-à-dire des dialogues et des récits, mais encore des morceaux qui étaient soumis à la déclamation mélodramatique, tels que les anapestes. Au reste, là même où elles sont admises, il s'en faut de beaucoup qu'elles ne donnent à la langue tragique un caractère entièrement dorien. Le poète attique fait son choix parmi ces formes, et ce choix est fort discret. En réalité, tout le dorisme de la tragédie, dans ses parties chantées, se réduit à peu près à la substitution de l'α long au son attique de l'η. Cela donne à ces parties une teinte dorienne, mais rien de plus. Si d'ailleurs la tragédie n'emprunte que peu de formes au lyrisme dorien, en revanche elle lui doit beaucoup quant au vocabulaire et aux habitudes du langage. Dans les parties chantées, cette influence est évidente. Les mots composés, les épithètes sonores, les accumulations d'adjectifs, les constructions hardies, les enlacements de phrase, en un mot presque tout ce qui en fait la beauté extérieure vient de la tradition dont Stésichore, Arion, Ibycos, Simonide et Pindare étaient les représentants. Non que l'originalité de l'esprit attique n'apparaisse jusque dans l'emploi de cette richesse. Elle y est manifeste, au contraire; mais elle ne crée point les ressources dont elle dispose; elle se contente de les approprier à son goût. Dans les parties non chantées, l'influence de la poésie dorienne est naturellement beaucoup plus faible. Pourtant, nous verrons plus loin que, au temps d'Eschyle, elle a certainement contribué à la grandiloquence du

1. H. Schæfer, *De Dorismi usu in tragœdiis græcis*, Cottbus, 1866. Althaus, *De tragicorum græcorum dialecto*; I, *de Dorismo*; Berlin, 1866. Cf. Curtius Studien, I, 2, 263.

dialogue tragique. Et comme la langue d'Eschyle, malgré les modifications que lui ont fait subir Sophocle et Euripide, est restée en somme le type même du langage tragique, on ne peut nier que celui-ci n'ait profité des exemples et des traditions du lyrisme. Certaines qualités remarquables, la concision forte et hardie des expressions, surtout le goût des images éclatantes et des alliances de mots, paraissent lui être venues de là plutôt que de l'épopée.

Toutefois, après le lyrisme, l'épopée aussi a eu son influence profonde et constante sur la langue tragique. La poésie homérique constituait en Grèce une sorte de fonds commun où tous les poètes étaient autorisés à venir puiser [1]. Ceux de la tragédie continuèrent à user de ce droit; seulement, ils le tempérèrent eux-mêmes par un sentiment très juste des convenances de leur art. Les formes ioniennes de la langue d'Homère avaient une sorte de grâce archaïque, qui était en désaccord avec l'esprit de la tragédie. Ils les rejetèrent donc absolument. Au contraire, ils gardèrent beaucoup d'expressions épiques, que le langage commun n'avait jamais adoptées. Ces façons de parler, anciennes et poétiques, en se mêlant, dans le dialogue même, à d'autres plus courantes, prêtaient à la langue des héros de la scène un caractère idéal, qui était en rapport avec leurs sentiments et leur costume. Cela les distinguait immédiatement du vulgaire et faisait sentir qu'ils appartenaient à une humanité supérieure, presque divine.

Mais, en définitive, ni l'élément épique ni l'élément lyrique ne constituent le fond du langage tragique. Celui-ci est attique, et c'est à son atticisme qu'il doit son

1. H. Weil, préface des *Sept tragédies d'Euripide*, p. XLVII : « Homère est le père de la langue littéraire de la Grèce, et il serait bon de le savoir par cœur, afin de bien comprendre tous les auteurs qui ont écrit dans sa langue. »

caractère dominant et ses mérites principaux. Il est attique, sauf les exceptions signalées, par les formes des mots, par les tours de phrase. Bien qu'idéalisé, le langage de la scène est l'image de celui de la bonne société athénienne; et s'il s'en distingue visiblement par la hardiesse, par l'éclat, par la couleur poétique, il l'imite de près par la précision des termes, par la saveur de l'expression, par la vivacité des tours, par l'élégance forte et concise [1]. Cette ressemblance vive avec la réalité, partout sensible sous la pompe tragique, c'est justement ce qui l'empêche de paraître, malgré l'artifice, une langue artificielle. Ces héros majestueux ont à chaque instant des mots simples, vivants, qui faisaient vibrer toute âme athénienne. Leur langage imitait l'élocution naïve, mais il se tenait au-dessus du parler commun (τὸ ἰδιωτικόν). Les poètes comiques s'en moquaient fréquemment, et rien n'était plus facile, car mainte expression ou construction de mots, prise isolément, avait quelque chose d'insolite qui excitait le rire [2]. L'art des poètes était de composer, avec ces mots et formes de provenance diverse, un tissu poétique aux vives couleurs et sans disparate.

IX

Il n'est pas surprenant qu'un genre littéraire si complet, qui s'était ainsi formé de tous les autres en ab-

1. Aristote (*Poétique*, c. 22) distingue, en fait de langage, ce qui convient au dialogue iambique, à l'épopée, au dithyrambe, et il ajoute : Ἐν δὲ τοῖς ἰαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι, ταῦτα ἁρμόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο · ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.

2. D'après Aristote (même passage), un certain Ariphradès tournait en dérision les poètes tragiques parce qu'ils s'exprimaient comme personne ne le faisait en Grèce, par exemple quand ils disaient δραμάτων ἄπο au lieu d'ἀπὸ δραμάτων, ou encore σέθεν, ou ἐγὼ δέ νιν, ou Ἀχιλλέως πέρι. Aristote ajoute : Διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα · ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἠγνόει.

sorbant ce qu'il y avait de meilleur en eux, ait pris, dès qu'il fut en possession de tous ses moyens, une importance morale incomparable. La tragédie, au v[e] siècle, remplace l'épopée et le lyrisme héroïque; elle est en même temps une des formes de l'histoire, de l'éloquence, de la philosophie morale. C'est vraiment un genre universel, qui captive les cœurs par tous leurs sentiments profonds, qui intéresse les esprits à la fois par les idées les plus anciennes et les plus neuves, qui enchante les imaginations par le spectacle de la vie humaine sous sa forme la plus noble, qui charme les yeux et les oreilles par l'union de ce qu'il y a de plus puissant alors dans la poésie et dans la musique, dans la déclamation et dans la mimique.

On ne saurait douter que, par suite, la tragédie n'ait été en ce temps pour le spectateur grec une admirable école [1]. Ses enseignements avaient d'autant plus de force et d'autorité qu'ils étaient plus solennels et plus rares. Une grande pompe, un immense rassemblement d'hommes, une sorte de communion spontanée des âmes dans un même sentiment religieux, la joie de la fête, la piété, l'enthousiasme, la curiosité, tout contribuait à donner aux choses de la scène une puissance extraordinaire. Dans ces grands jours de la poésie et de la religion, les âmes étaient plus vibrantes et plus impressionnables, les esprits étaient plus dociles, et les paroles du poète retentissaient au-dessus de la foule avec un éclat merveilleux. C'était par le théâtre surtout que le Grec se familiarisait avec le passé légendaire de sa race. Là, toutes les traditions antiques étaient sans cesse remises sous ses yeux. Il voyait les héros nationaux en personne, les regardait agir et souffrir, il les entendait parler,

1. Aristoph., *Grenouilles*, 1064 : Τοῖς μὲν γὰρ παιδαρίοισιν — ἔστι διδάσκαλος ὅστις φράζει, τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί. Cf. Olympiodore, *Vie* de Platon, c. 3.

il mettait ses sentiments à l'unisson des leurs. La Grèce des vieux âges, sous cette forme poétique, mais pourtant réelle, devenait pour lui quelque chose de vivant et de concret, qui prenait corps dans son imagination.

Et cette école d'hellénisme était en même temps une école de morale, au sens le plus large du mot. Tous les problèmes de la vie humaine ne se posaient-ils pas d'eux-mêmes dans ces drames pleins d'humanité? Destinée, devoir, passion, héroïsme, liberté, imprudence, vertige d'orgueil, toutes ces choses grandes, obscures, admirables ou terribles, qui s'agitent en nous et autour de nous, le théâtre ne cessait de les mettre en lumière. La raison et l'instinct, le probable et l'inconnu, le calcul et le hasard, sujets de réflexions infinies. De même d'ailleurs que la fréquentation d'une bonne société affine l'esprit, donne aux sentiments plus de délicatesse et au jugement plus d'acuité, de même la fréquentation de ces êtres fictifs, créés par des esprits supérieurs à leur propre ressemblance, familiarisait le public athénien avec tout un ordre de pensées élevées, de dispositions généreuses, d'émotions nobles et rares, que la vie de tous les jours ne lui aurait pas fait connaître. Par là, elle rendait à la culture intellectuelle et morale un service dont la valeur ne peut être exagérée. Les grands esprits eux-mêmes étaient frappés de cette « sagesse » de la tragédie, qui produisait de si ingénieuses combinaisons, qui révélait si bien la nature humaine, qui exprimait en si belles sentences tant de pensées utiles et instructives [1]. Et en fait, chacun, en sortant du spectacle, emportait avec lui toute une provision de souvenirs utiles. On venait de vivre pendant quelques heures d'une vie plus haute, plus instructive et plus lumineuse, qui ne

1. Platon, *Républ.* VIII, 18 : Οὐκ ἐτὸς ἥ τε τραγῳδία ὅλως σοφὸν δοκεῖ εἶναι;

pouvait manquer de se refléter longtemps sur les actions et les paroles quotidiennes.

Malgré cela, la tragédie a été vivement critiquée. Elle l'a été par les poètes comiques et par les philosophes. Les poètes comiques, à vrai dire, ne se sont pas attaqués au genre lui-même, mais à quelques-uns de ses représentants, à Euripide surtout. Nous aurons donc lieu de parler ailleurs de leurs critiques. Fussent-elles justes dans telle ou telle application particulière, elles avaient tout au moins le tort de s'en prendre à des détails et de méconnaître l'influence totale des grandes œuvres, si heureuse et si féconde alors même qu'elle n'était pas entièrement pure. Quant aux philosophes, il faut bien le dire, leur point de vue était plus étroit encore, parce qu'il était plus théorique. Ce que Platon a reproché à la tragédie en plusieurs passages de ses œuvres, comme d'ailleurs à l'épopée, c'est de représenter les héros selon la vérité de la nature humaine, avec leurs passions, leurs aveuglements et leurs misères. Un tel reproche est en rapport avec un idéal d'éducation et de vie philosophique, qui vise à faire de la société une sorte de confrérie, préservée par un chimérique artifice de toute impression non conforme à la pure doctrine. Pour nous, c'est justement parce que la tragédie grecque a mérité ce reproche qu'elle est le plus digne d'être admirée, même au point de vue moral. Condamnés aux combats, aux difficultés, aux rudesses et aux épreuves de la vie, c'est dans la vie aussi que les hommes doivent trouver les leçons dont ils ont besoin. L'art des grands poètes est de leur faire aimer ce qui les élève, alors même qu'ils leur montrent ce qui les humilie. On peut dire sans hésitation que la tragédie grecque a compris cette tâche et l'a remplie noblement.

CHAPITRE V

ESCHYLE

BIBLIOGRAPHIE

MANUSCRITS. Sur les manuscrits d'Eschyle, consulter principalement la préface de Dindorf, en tête du tome II, 1re partie, de son édition, et aussi les préfaces de MM. Wecklein et Weil dans leurs éditions respectives.

Il est à peu près établi que tous les manuscrits connus d'Eschyle procèdent d'un même archétype, qui est le *Mediceus* de la bibliothèque Laurentienne de Florence (plut. 32, 9). Ce manuscrit, du xe ou du xie siècle, contient les sept pièces subsistantes, mais avec trois lacunes (*Agam*. 323-1050, 1159-1673, et *Choéphores,* début). Le texte est de deux mains différentes. Il y a des additions ou des corrections dues encore à d'autres mains. Malgré sa valeur, le *Mediceus* est fort imparfait. Il offre beaucoup de passages inintelligibles ou manifestement altérés.

Les autres manuscrits n'ont qu'une importance secondaire. Mentionnons seulement le *Florentinus* (Bibl. Laur. 31, 8) du xive siècle, qui a servi à compléter le texte de l'*Agamemnon.* Ce manuscrit et quelques autres abondent en corrections conjecturales dues à divers grammairiens ; la critique moderne en a souvent profité. — Un grand nombre de manuscrits ne contiennent que trois pièces (*Prométhée,* les *Sept,* les *Perses*) : ce sont celles qu'on étudiait communément dans les écoles byzantines.

SCOLIES. Avec le texte d'Eschyle, la plupart des manuscrits conservés nous ont transmis des scolies. Le premier recueil de ces annotations anciennes a été publié par les Aldes en 1518. Mais il faut mentionner surtout l'édition de Robortellus, Venise, 1552. Cette collection a été augmentée peu à peu et

pourrait l'être encore, s'il y avait quelque profit à en espérer. Mais, de nos jours, on a compris que la plupart des scolies byzantines sont un véritable fatras, dont il n'y a rien à tirer[1]. Dindorf, dans son édition, a donné l'exemple de mettre à part les scolies du *Mediceus*, et il a eu le mérite d'en faire ressortir l'immense supériorité. Depuis lors, elles ont été publiées de nouveau, après une révision attentive, par Wecklein, dans son édition d'Eschyle. Ces scolies sont manifestement dérivées des commentaires des Alexandrins. Elles sont courtes et instructives. Leur brièveté même prouve qu'elles doivent être considérées comme un abrégé d'une annotation plus complète, aujourd'hui perdue.

Parmi les scolies byzantines, signalons seulement le groupe des scolies métriques (περὶ μέτρων), attribuées à Démétrius Triclinius.

Éditions. L'édition princeps d'Eschyle parut en 1518, à Venise, chez les Aldes (*Æschyli tragœdiæ sex.*) Etablie d'après une copie du *Mediceus*, elle réunissait en une seule tragédie l'*Agamemnon* et les *Choéphores*, en raison des lacunes du manuscrit; il n'y avait donc que six pièces au lieu de sept. — Cette erreur fut corrigée seulement en 1557, dans l'édition publiée à Paris par Pierre Vettori et H. Estienne. — Les premières améliorations sérieuses du texte sont dues surtout à Canter (Anvers, 1580), suivi de près par Stanley (Londres, 1663), et à Schütz (Halle, 1782-94; rééditions, 1799-1807 et 1809-1822). Mais c'est en notre siècle que le texte du grand poète a été corrigé avec méthode et hardiesse à la fois. Il faut citer l'édition de Wellauer (Leipzig, 1823-1830), celle d'Ahrens (Bibl. Didot, Paris, 1842), et tout particulièrement celles de Dindorf (*Æschyli tragœdiæ superstites et deperditorum fragmenta cum annotationibus et scholiis græcis*, Oxford, 1841-1851 ; et *Poetæ scenici græci*, 1re éd. Leipzig, 1830 ; 5e éd. Londres, 1869); puis les deux éditions de M. Weil, la première (Giessen, 1858-67) remarquable par d'heureuses conjectures, et aussi par l'élégante concision des notes; la seconde (Teubner, 1884; réimprimée en 1896) contenant une préface relative aux manuscrits d'Eschyle; celle de Merkel (Oxford, 1871); et enfin celle de Wecklein et Vitelli (2 vol., av. suppl. Berlin, 1885-1893), fondée sur une révision très attentive du *Mediceus*; cette dernière édition contient les scolies du *Mediceus*, et un appareil critique fort complet (dans le t. II),

1. Voyez cependant Wilamovitz, *Hermes*, XXV (1890), p. 161 suiv.

où sont notées à peu près toutes les conjectures de quelque valeur qui ont été proposées pour la restitution du texte.

Outre les éditions complètes, il a été publié un grand nombre d'éditions des pièces séparées. Nous ne pouvons les énumérer ici. Rappelons seulement celle des *Euménides* d'Otfr. Müller (Gœttingen, 1833), accompagnée d'une remarquable dissertation, souvent citée, sur la mise en scène et la composition de cette tragédie; et mentionnons en outre l'édition annotée de l'*Orestie* de Wecklein, Leipzig 1884, ainsi que celle de Wilamowitz-Mœllendorf, avec traduction en vers allemands et commentaires (*Aeschylos Orestie,* Berlin 1896; les *Choéphores* seules ont paru jusqu'ici).

Les fragments d'Eschyle se trouvent dans la plupart des éditions complètes précédemment citées (notamment dans celles de Wecklein: Partis I auctarium, *fragmenta*, Berlin, 1893). Voir en outre, en tête du chap. II, la bibliographie pour les recueils généraux de fragments des tragiques grecs.

LEXIQUES. Notons d'abord ici le lexique de Faehse, commun aux trois tragiques (*Lexicon græcum in tragicos*, 2 vol. Primislaviæ, 1830-32); puis les lexiques, spéciaux à Eschyle, de Linwood (Londres, 1843) et de Wellauer (Leipzig, 1830; formant le tome III, en 2 parties, de son édition). En raison des corrections apportées au texte, ces ouvrages ont beaucoup vieilli. Le seul lexique dont on se serve aujourd'hui est celui de Dindorf (*Lexicon Æschyleum*, Leipzig, 1876).

SOMMAIRE

I. Vie et caractère d'Eschyle. — II. Ensemble de son œuvre. Ce qui en reste. — III. Ses idées religieuses et philosophiques. — IV. Comment Eschyle conçoit la tragédie. Structure de ses pièces au point de vue théologique et au point de vue dramatique. — V. Grandeur et simplicité des personnages. — VI. Le poète lyrique. — VII. L'écrivain. — VIII. Influence d'Eschyle.

I

Trois noms dominent l'histoire de la tragédie grecque au v[e] siècle : ce sont ceux d'Eschyle, de Sophocle et

d'Euripide. Le premier est le plus grand des trois. Plus notre siècle a étudié de près le génie d'Eschyle, plus sa supériorité s'est révélée. Entre tous les poètes créateurs, il n'en est aucun peut-être qui l'ait été avec autant de puissance et d'autorité. Celui-ci a mis son âme dans la tragédie grecque et il lui a imposé la forme même de son esprit [1].

Eschyle, fils d'Euphorion, naquit à Éleusis, près d'Athènes, vers l'an 525 avant J.-C. [2]. Issu d'une famille d'Eupatrides, il vit le jour dans le dème le plus imbu de religion et le plus sacerdotal de l'Attique, près du sanctuaire vénéré des grandes déesses, foyer des mystères. Dans ce milieu, une nature généreuse et profonde devait s'imprégner de sentiments religieux et patriotiques. L'hérédité mit en Eschyle la hauteur aristocratique de l'esprit et du caractère ; l'influence locale d'Éleusis y développa le sens et le goût des vérités divines, l'habitude de rapporter aux dieux les choses humaines, une piété grave, quelque chose d'antique que rien ne put jamais entamer. La poésie germa en son âme, — comme autrefois le froment était né du sol de Thria, — sous le regard bienveillant de Déméter et dans le sillon qu'elle avait tracé [3].

1. Pour l'appréciation générale du caractère et du génie d'Eschyle, on relira toujours avec fruit les pages que Patin a écrites sur ce sujet dans le tome Ier de ses *Études sur les Tragiques grecs*. Cet ouvrage, malgré les progrès qui ont été faits dans la connaissance de la tragédie grecque depuis sa publication, mérite de rester classique par la fermeté délicate du jugement.

2. Les sources de la vie d'Eschyle sont surtout : une *Vie* anonyme, qu'on trouvera dans la plupart des éditions de ses œuvres ; la notice de Suidas, Αἰσχύλος ; les indications du marbre de Paros. Les témoignages anciens relatifs à la vie et aux œuvres d'Eschyle ont été réunis par Fr. Schoell dans l'édition des *Sept contre Thèbes* donnée par Ritschl, Leipzig, 1875. Article *Aischylos*, par Dieterich, dans l'encyclopédie de Pauly-Wissowa.

3. Aristoph., *Grenouilles*, 886 : Δήμητερ, ἡ θρέψασα τὴν ἐμὴν φρένα, — εἶναί με τῶν σῶν ἄξιον μυστηρίων. C'est Eschyle qui est censé parler ici.

Tout ce que nous savons de sa vie est simple et grand. Sur son enfance et sa jeunesse, rien que des légendes: il s'endort dans la vigne de son père, et Dionysos lui révèle en songe qu'il est poète. En réalité, si nous ignorons quels furent les maîtres qui contribuèrent à l'essor de son génie, nous pouvons du moins deviner avec certitude ce qu'il apprit d'eux. Comme faits, tout ce que les poètes nationaux avaient raconté; comme art, la musique sous ses trois formes, musique des vers dans les récits de l'épopée et dans les chants lyriques, musique de la voix et des instruments par l'usage de la cithare, musique des pas dans l'orchestique traditionnelle des chœurs d'enfants ou de jeunes gens. Les rythmes doriens, la mélodie grave et pure des vieux maîtres, la grandeur naïve d'Homère et la splendeur du lyrisme, voilà les impressions profondes de sa jeunesse, qui mirent en lui l'empreinte première et définitive.

Très jeune, il est séduit par l'éclat des concours tragiques [1]. Si faible que fût encore l'élément dramatique dans la tragédie naissante, la puissance de l'art nouveau se révélait déjà. La seule pensée de ces beaux spectacles devait saisir et transporter cet esprit débordant de poésie, qu'un instinct créateur sollicitait. De vingt-cinq à trente-cinq ans environ, acteur et poète à la fois, il rivalise avec les successeurs de Thespis, avec Chœrilos, Pratinas et Phrynichos, cherchant sa voie. Période d'activité féconde, de progrès incessants, de réflexions et d'essais, malheureusement dénuée pour nous de témoignages [2].

Au milieu de ces succès, surviennent les guerres médiques. A deux reprises, contre Darius d'abord, en

1. *Vie* : Νέος ἤρξατο τῶν τραγῳδιῶν.

2. D'après le marbre de Paros, ep. 50, sa première victoire dans un concours tragique eut lieu en 484. C'est vers ce temps sans doute que son art prend sa forme propre et qu'il établit son autorité.

490, puis contre Xerxès, de 480 à 479, la Grèce doit défendre son indépendance. Beaucoup de peuples grecs hésitent; mais Athènes et Sparte font leur devoir héroïquement, et leur courage assure la victoire. Eschyle est partout où l'on combat. Il y est, peut-être avec ses frères, au milieu des hommes du dème d'Éleusis. Marathon et Salamine resteront, dans son extrême vieillesse, les deux souvenirs de sa vie. Il rappellera le premier dans son épitaphe, laissant à sa tragédie des *Perses* le soin de conserver l'autre[1].

Il n'est pas douteux que ces grands événements, en remuant, comme ils le firent, l'âme nationale, n'aient imprimé à celle du poète un élan vigoureux. D'ailleurs, c'était aussi le temps où, en pleine maturité, il devenait complètement maître de son art. Huit ans après Salamine, peut-être au retour d'une expédition en Thrace où il avait servi sous les ordres de Cimon, il fit représenter les *Perses* (472). Il était alors vraiment le maître de la scène. Ses premiers rivaux, Chœrilos, Pratinas, Phrynichos, disparaissaient l'un après l'autre. Sophocle n'était encore qu'un débutant. Le grand poète, représentant incontesté de la gloire nationale, obtenait de la bonne volonté des magistrats et de l'empressement des chorèges tout ce qu'il voulait : il dut en profiter pour donner à la tragédie la pompe qui répondait à son idéal. Déjà son renom ne se confinait plus dans Athènes. Comme Pindare et Simonide, il était invité par Hiéron à la cour brillante de Syracuse. Et à partir de ce temps, la Sicile devenait pour lui presque une seconde patrie[2].

1. La part prise par Eschyle et par ses frères aux diverses batailles des guerres médiques est rapportée diversement par les divers auteurs qui en parlent. Voir l'art. cité dans l'encyclopédie de Pauly-Wissowa, I, 1066.

2. Il paraît y être allé trois fois au moins; la première, peu après la fondation d'Ætna en 476; la seconde, entre 471 et 469; la troisième, après l'*Orestie*, en 458.

Toutefois, Athènes restait toujours le théâtre de ses grands succès. Vaincu, il est vrai, par Sophocle en 468, il y remportait le prix en 467, avec sa tétralogie thébaine. Peu après sans doute, il y faisait jouer sa *Lycurgie*. En 458 enfin, il y était vainqueur pour la dernière fois avec l'*Orestie*. Retiré ensuite en Sicile, il y mourait à Géla en 456 [1]. Il laissait deux fils, Euphorion et Bion, poètes tragiques eux aussi, dont nous parlerons ailleurs.

L'antiquité semble avoir admis généralement qu'Eschyle ne quitta pas son pays sans des motifs douloureux. Selon les uns, il aurait été offensé par la faveur dont l'opinion publique entourait son jeune rival, Sophocle [2]; selon d'autres, il se serait vu accuser d'avoir révélé les mystères [3]. Ce dernier fait paraît certain, quelle qu'en ait été d'ailleurs l'occasion; le premier n'a rien d'invraisemblable. Mais il n'y a aucune raison d'expliquer par l'un ou par l'autre les voyages d'Eschyle [4]. Sa dernière représentation à Athènes, celle de l'*Orestie*, fut une victoire, et, s'il se vit accusé ensuite, on ne peut douter qu'il n'ait été absous; car, à coup sûr, sa condamnation n'aurait pas été passée sous silence par ses biographes. En réalité, ce fut sa gloire seule qui l'appela d'abord en Sicile; les succès qu'il y obtint l'engagèrent à y retourner.

Son caractère nous est révélé par son œuvre plus encore que par sa vie. Nous nous le représentons comme fier et un peu rude [5], attaché avec une certaine raideur

1. Marbre de Paros, ep. 59. Légendes relatives à sa mort dans la *Vie* anonyme, dans Suidas, etc.

2. Plutarque, *Cimon*, 8.

3. Aristote, *Morale à Nicom.*, III, 1. Cf. Élien, *Hist. variée*, V, 19 et Clément, *Strom.* II, p. 387. Suidas raconte qu'il dut s'enfuir en Sicile parce que les gradins s'étaient écroulés pendant une représentation qu'il donnait.

4. Welcker, *Æschyleische Trilogie*, t. I, p. 516.

5. Aristoph. *Grenouilles*, 837 : Ἄνθρωπον ἀγριοποιὸν, αὐθαδόστομον. Cf. 814 et tout le passage.

hautaine à ses principes de toute nature, préoccupé de son art au point de ne s'intéresser que médiocrement aux choses ordinaires de la vie, aristocrate de tradition et plus encore de tempérament, mais trop patriote toutefois pour s'enfermer dans le dédain et dans la haine, un homme d'idéal, une âme très haute et quelque peu impérieuse, un grand solitaire au milieu même de la foule. La nature l'avait fait pour être admiré plutôt qu'aimé. Ce qu'elle lui avait refusé en fait de bonne grâce, de douceur et d'agrément, elle le lui rendit en force d'âme et en puissance d'imagination.

Avec ces qualités, il était le représentant prédestiné de la génération qui fit alors la gloire d'Athènes. Contemporain de Cimon et d'Aristide, l'instinct de la grandeur lui est aussi naturel qu'à eux. Son âme est pleine de foi, sa morale est toute faite de principes. Mais avec le respect religieux du passé, il a un élan de cœur et d'imagination qui est admirable. Il personnifie la vieille Attique, mais au moment où elle se transforme.

II

L'œuvre d'Eschyle comprenait environ quatre-vingts pièces (tragédies ou drames satyriques [1]). De cette collection, ses tragédies seulement subsistent avec un bon nombre de fragments.

C'est en embrassant d'un coup d'œil ce large ensemble qu'on peut tout d'abord se faire une idée du génie qui l'a

1. Selon la *Vie* anonyme, soixante-dix tragédies et cinq drames satyriques; selon Suidas, quatre-vingt-dix tragédies. Le catalogue du *Mediceus* (dans l'*Eschyle* de Dindorf, en tête du tome II, et dans celui de Wecklein, en tête du vol. des *Fragmenta*) contient soixante-treize titres; mais il est incomplet; il y manque sept pièces qui nous sont connues d'ailleurs. En outre, il est souvent impossible de décider si une même pièce n'est pas citée sous plusieurs titres; de là, l'incertitude.

conçu et réalisé. Une si longue série de tragédies devait offrir l'aspect d'une sorte de cycle, où toutes les grandes parties de la légende étaient représentées. La théogonie, la légende de Bacchus, l'expédition des Argonautes, les traditions thébaines et argiennes, et enfin la guerre de Troie y formaient comme autant de groupes principaux, complétés par des groupes secondaires. Ignorant aujourd'hui les sujets précis d'un certain nombre de pièces perdues, nous ne pouvons déterminer qu'imparfaitement l'enchaînement de ces groupes et leur importance relative [1]. Toutefois, il semble bien que les légendes du cycle troyen aient formé la partie principale de l'œuvre dramatique d'Eschyle. Imbu des *Chants cypriens*, de l'*Iliade*, de l'*Éthiopide*, de la petite *Iliade*, des *Retours* et de l'*Odyssée*, il en avait tiré une quinzaine de pièces, dont trois seulement sont venues jusqu'à nous [2]. Aux légendes dionysiaques se rattachaient une dizaine de pièces [3], parmi lesquelles brillait surtout le groupe tétralogique de la *Lycurgie*. Thèbes et Argos n'avaient guère moins d'importance dans son œuvre : les *Sept contre Thèbes* et les *Suppliantes* nous restent comme une petite portion d'un magnifique édifice, aujourd'hui en ruines [4]. Du groupe inspiré par les légendes des Argonautes, rien ne subsiste que les noms et les fragments de cinq tra-

1. Le classement des tragédies d'Eschyle a été une des tentatives principales de Welcker (*Die Æschyleische Trilogie* et les articles réunis dans les *Kleine Schriften*) et de G. Hermann (nombreuses dissertations réunies dans les *Opuscules*). On doit beaucoup dans cet ordre d'études à ces deux savants, à côté desquels il faudrait en citer encore un grand nombre d'autres.

2. *Iphigénie, Télèphe, Palamède*, les *Mysiens*, les *Myrmidons*, les *Néréides*, les *Phrygiens*, *Memnon*, la *Pesée des âmes*, le *Jugement des armes*, les *Femmes thraces*, *Philoctète*, *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*, *Pénélope*, et peut-être quelques autres.

3. *Sémélé*, *Pentheus*, les *Xantries*, les *Bacchantes*, les *Edones*, les *Bassarides*, les *Jeunes gens*, *Lycurgue*, les *Nourrices de Dionysos*.

4. *Laios*, *Œdipe*, les *Sept*, le *Sphinx*.

gédies ou drames satyriques environ [1]. A la Théogonie, Eschyle avait emprunté probablement trois tragédies et un drame satyrique, dont la légende de Prométhée était le sujet commun [2]. Ce sont là les quelques groupes certains et considérables. Si la critique conjecturale peut en créer encore plusieurs autres, les résultats qu'elle obtient restent toujours fort mal assurés. Une seule tragédie historique, les *Perses*, se détache au milieu de cette œuvre toute légendaire et à moitié mythologique.

En l'absence d'une chronologie suffisante, il est impossible de déterminer aujourd'hui si l'imagination d'Eschyle s'est portée de préférence en tel ou tel temps vers tel ou tel genre de sujets. Les faits les plus instructifs pour l'histoire de sa pensée nous manquent donc: nous sommes hors d'état de dire quelle part doit être faite dans cette grande œuvre soit aux circonstances, soit à l'évolution normale de quelques idées dominantes. Toutefois, plusieurs tragédies, telles que les *Perses*, où est célébrée la gloire de Salamine, les *Etnéennes*, où le poète faisait allusion à la fondation de la ville d'Etna par Hiéron, ne nous permettent pas de douter que les événements du jour n'aient, quelquefois au moins, déterminé ses choix. Et si l'*Orestie* n'a pas été faite tout entière dans une intention politique, en vue de rappeler, au moment voulu, les origines divines de l'Aréopage, c'est là pourtant, à n'en pas douter, un des motifs qui ont décidé le poète. Il a donc obéi plus d'une fois, en choisissant ses sujets, à des raisons indépendantes du mouvement normal de sa pensée. Mais d'autre part, le groupement même de ses pièces dénote certaines préférences incontestables, dont les raisons peuvent être soupçonnées. En

1. *Athamas*, *Hypsipyle*, *Argo*, les *Cabires*, *Phinée*.

2. *Prométhée enchaîné*, *Prométhée délivré*, *Prométhée porteur de feu* (πυρφόρος), et le drame satyrique *Prométhée* (Προμ. πυρκαεύς), qui fut joué avec la trilogie dramatique dont les *Perses* faisaient partie.

ce temps, la matière dramatique était encore toute neuve. Rien n'attirait le poète vers les légendes rares ou les traditions purement locales. Les grands événements de la fable lui suffisaient; et, parmi ces événements, ceux que l'épopée ou la poésie lyrique avait le plus célébrés étaient aussi ceux qu'il devait naturellement préférer. Voilà pourquoi Eschyle a laissé à ses successeurs certains domaines presque intacts, par exemple tout le groupe des légendes attiques. Il se contentait, selon le mot qui lui est attribué, « des miettes de la table d'Homère »[1].

Les sept tragédies qui sont venues jusqu'à nous sont, selon l'ordre chronologique le plus probable, les *Suppliantes*, les *Perses*, les *Sept contre Thèbes*, *Prométhée enchaîné*, *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*[2].

Les *Suppliantes* (Ἱκέτιδες), dont nous ignorons la date exacte, paraissent la plus ancienne des pièces qui viennent d'être nommées[3]. Le sujet est la protection accordée par Argos aux filles de Danaos, fuyant la Libye pour ne pas épouser leurs cousins, les fils d'Égyptos. Comme structure, rien de plus élémentaire. Une longue supplication, l'hésitation du roi d'Argos, le vote favorable du peuple argien, la réclamation violente du héraut ennemi, ses menaces et son départ. L'élément lyrique prédomine encore, et le chœur, formé des Danaïdes suppliantes, tient en réalité le premier rôle. Aucune pièce, par suite, ne jette plus de jour que celle-là sur la cons-

1. Ath. VIII. 347 c : τεμάχη τῶν Ὁμήρου μεγάλων δείπνων.

2. Pour l'analyse et l'appréciation détaillées de ces pièces, consulter le 1er volume de l'ouvrage cité de Patin. Lire aussi P. de Saint-Victor, *Les deux Masques*, ouvrage plus brillant, à vrai dire, que solide.

3. Cela résulte très clairement de sa structure même. Les raisons de cet ordre sont infiniment plus probantes, quand elles sont précises, que de prétendues allusions historiques, extrêmement douteuses.

titution primitive de la tragédie grecque. Deux acteurs suffisent à jouer les autres personnages, qui sont seulement au nombre de trois [1]. Au point de vue moderne, une tragédie toute en plaintes, en prières, en hésitations, en menaces, sans événements imprévus, sans complication, ne paraît guère satisfaire aux conditions mêmes du théâtre. Mais on ne peut nier qu'Eschyle n'ait su prêter à ses personnages des sentiments ardents et profonds et qu'il n'en ait habilement varié le développement par des fluctuations d'espérance et d'angoisse. La parodos, la scène de la méditation du roi, les chants du chœur sont des morceaux d'une grande beauté, malheureusement rendus obscurs par l'état défectueux du texte. — Il n'est pas douteux que la tragédie des *Suppliantes* ne fît partie d'une trilogie, dont elle devait être la première pièce. On a conjecturé que les *Égyptiens* et les *Danaïdes* pouvaient lui faire suite. Le peu que nous en savons ne permet pas de rien affirmer à cet égard [2].

Les *Perses* (Πέρσαι) sont de 472 [3]. Eschyle, en y célébrant la défaite de Xerxès, l'a représentée comme l'accomplissement des oracles et la punition d'un orgueil surhumain. C'est là l'idée qui domine toute la pièce et qui en règle la marche. Au début, les pressentiments du chœur, formé des vieillards perses, les espérances inquiètes d'Atossa, mère de Xerxès; puis le message fatal, par le-

1. Au protagoniste, devait appartenir le rôle de Danaos d'abord, puis celui du héraut égyptien; au deutéragoniste, celui du roi; répartition qui a obligé le poète à éloigner Danaos de la scène, quand le héraut arrive, c'est-à-dire au moment où sa présence y semblait le plus nécessaire.

2. Discussion dans Hermann, *Opuscules*, t. II, et Welcker, *Kleine Schriften*, t. IV. Æsch. Fabulæ de Wecklein, Pars I, suppl. p. 479, Αἰγύπτιοι.

3. *Argument* de la pièce. Elle fut représentée une seconde fois à Syracuse, sur le désir de Hiéron (*Vie* anonyme. Cf. Schol. Aristoph., *Grenouilles*, 1028). Mais il est fort douteux qu'Eschyle à cette occasion ait remanié sa pièce (Introduction des *Perses*, éd. L. Schiller et Conradt, p. 30).

quel éclate le désastre de Salamine, œuvre d'un dieu ; ensuite l'évocation de Darius, qui confirme avec une autorité presque divine l'interprétation déjà donnée aux événements, et qui en fait ressortir l'aspect religieux en même temps qu'il en montre les suites ; enfin le retour de Xerxès vaincu et le spectacle de sa misère morale. Comme structure, cela est aussi simple que les *Suppliantes*. Deux acteurs encore, pas davantage [1]. Malgré cette pauvreté de moyens, l'effet dramatique est aussi grand ici que l'effet lyrique. A côté de chants de toute beauté, tels que la parodos ou encore le stasimon qui suit le départ de Darius, les scènes saisissantes se multiplient: c'est le premier dialogue d'Atossa et du chœur, c'est l'entrée du messager et son magnifique récit, c'est l'apparition du vieux roi, c'est enfin le κομμός final, où les vieillards demandent compte au malheureux Xerxès de tous ceux qu'il a perdus. L'enthousiasme patriotique du poète se fait sentir dans toute la pièce, d'autant plus beau qu'il est tout pénétré de pensées religieuses qui le dépassent et qu'il n'exclut pas un sentiment de pitié humaine pour les vaincus. Une vue politique s'y ajoute, qui probablement manquait aux *Phéniciennes* de Phrynichos : toute la pièce fait ressortir ce qu'il y a de définitif dans le succès des Grecs. Le groupe tétralogique auquel appartenait cette tragédie était ainsi constitué : *Phinée*, les *Perses*, *Glaucos de Potnies*, et comme drame satyrique, *Prométhée* [2]. On a vainement cherché à établir par conjecture un lien entre ces sujets, manifestement indépendants [3].

1. Le premier acteur tient les rôles pathétiques d'Atossa et de Xerxès ; le second, ceux du messager et de Darius. Atossa, par suite, est absente lors du retour de son fils, comme Danaos l'était à l'arrivée du héraut, et pour la même raison.

2. *Argument* de la pièce.

3. Consulter sur ce point les Prolégomènes de l'édition des *Perses* de M. Weil (1867).

Les *Sept contre Thèbes* (οἱ Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας) ont été mis à la scène en 467 [1]. C'était la troisième partie d'une tétralogie liée comprenant *Laios*, *Œdipe*, les *Sept*, et terminée par le *Sphinx* [2]. Le poète y montrait l'accomplissement final de la malédiction héréditaire pesant sur la race des Labdacides. Un seul fait remplit son drame, la mort des deux frères, Étéocle et Polynice, armés l'un contre l'autre. Mais ce fait unique, il le fait attendre par un art assez nouveau jusqu'au dernier tiers de la pièce, en montrant Étéocle dans Thèbes assiégée, son courage sombre et impatient, son humeur hautaine, sa brusquerie, l'épouvante des femmes qui forment le chœur, les préparatifs de l'attaque et de la défense, enfin l'exaltation furieuse qui pousse le jeune prince au combat fratricide. Un bref récit nous fait connaître la catastrophe, suivie d'une lamentation lyrique[3]. Dans une scène finale, où le crieur public proclame la défense d'ensevelir Polynice, ennemi de son pays, Antigone, sa sœur, déclare qu'elle bravera cette interdiction [4]. Aristophane a loué, comme il convient, ce sombre drame, « tout plein de l'esprit d'Arès [5] ». Le premier stasimon, où se peint l'effroi des femmes, compte parmi les plus beaux morceaux lyriques d'Eschyle. En outre, sa puissance d'imagination et de composition se révèle

1. *Argument* de la pièce.
2. *Ibid.*
3. La brièveté du récit, tout à fait contraire aux habitudes d'Eschyle et aux besoins de l'action, est surprenante. On peut se demander si un morceau important n'a pas disparu ici dans les remaniements dont la fin de cette tragédie semble avoir été l'objet.
4. Sur la question de l'authenticité très controversée de cette scène finale, consulter l'étude de M. Weil sur les *Interpolations dans les tragédies d'Eschyle* (Revue des Études grecques, 1888, I, p. 17-21.) — Le premier acteur a le rôle d'Étéocle et celui d'Antigone, le second celui du messager et du héraut. Quelques vers lyriques mis dans la bouche d'Ismène, ont dû être chantés par un choreute.
5. Aristoph., *Grenouilles*, v. 1021.

avec une force incomparable dans la grande scène où le messager décrit les sept chefs ennemis et où Etéocle fait connaître ceux des siens qu'il compte opposer à chacun d'eux : tout y est en récit et tout y semble en action. Comme dans les *Perses*, une pensée religieuse domine tout le drame.

Prométhée enchaîné (Προμηθεὺς δεσμώτης), dont nous ignorons la date précise, nous paraît avoir été composé après les *Sept* [1]. Le sujet traité par le poète est le supplice de Prométhée, puni par Zeus pour avoir dérobé le feu. La *Théogonie* d'Hésiode lui en a fourni l'idée première; mais il l'a singulièrement agrandie par la valeur morale qu'il a donnée au Titan, en faisant de lui comme un représentant divin de l'humanité. A lui appartient le premier rôle; il est en scène depuis le début jusqu'à la fin. Les rôles secondaires, bien plus nombreux que dans les pièces précédentes, sont ceux d'Héphestos, de Kratos, d'Okéanos, d'Io et d'Hermès, tous marqués de traits individuels. L'importance du rôle d'Io et sa beauté lyrique montrent que le poète se servait alors du second acteur bien plus hardiment qu'il ne l'avait encore fait [2]; par là le *Prométhée* est tout près de l'*Orestie*. En outre, la présence simultanée de trois personnages dans la première scène ne peut s'expliquer naturellement que par l'emploi d'un troisième acteur [3]. Si d'ailleurs la

1. Le passage sur l'éruption de l'Etna prouve en tout cas que la pièce est postérieure à 475 (Cf. Thucyd. III, 116).

2. Sur l'authenticité de l'épisode d'Io, voir H. Weil, ouvr. cité. Certains critiques sont aujourd'hui disposés à croire que le *Prométhée* a dû subir des remaniements profonds ; voir en particulier E. Bethe, *Proleg. zur Gesch. d. Theat.*, ch. IX ; mais ces hypothèses paraissent loin d'être prouvées ; elles ne tiennent pas assez de compte de la nature spéciale du sujet.

3. Pour éviter cette conclusion, deux suppositions ont été faites. On a imaginé que le personnage de Prométhée, étant muet dans la première scène, pouvait y être représenté par un mannequin, dans lequel le premier acteur se glissait après avoir joué le rôle

pièce, quant à la structure, peut être regardée comme inférieure aux *Perses*, cela tient aux conditions mêmes du sujet : le drame proprement dit est dans les premières scènes et dans la dernière. Mais elle rachète largement ce défaut par la grandeur des situations, par la variété pathétique des chants, par l'émouvant épisode d'Io et par la beauté des récits de Prométhée. — Que cette pièce ait fait partie d'un groupe plus étendu, cela n'est pas douteux ; et il paraît même certain qu'elle avait pour suite le *Prométhée délivré* (Προμηθεὺς λυόμενος), dont il nous reste des fragments assez importants. Cela étant, il y a tout lieu de croire que *Prométhée porteur de feu* (Προμηθεύς πυρφόρος), complétait la trilogie en y occupant la troisième place ; mais c'est encore une question de savoir quel en était au juste le sujet [1].

L' *Orestie* (Ὀρέστεια), comprenant *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides* et le drame satyrique *Protée*, fut jouée en 458 [2]. *Protée* est perdu, mais les trois tragédies nous restent : c'est la seule trilogie liée qui soit venue jusqu'à nous, et cela en augmente encore l'intérêt. Le sujet en est emprunté aux légendes cycli-

d'Héphestos (Voir Sommerbrodt, *Scœnica*, où cette opinion est rapportée, mais combattue). Il n'est pas donné à tout le monde de croire à ce mannequin. D'autres admettent que le rôle de Kratos était récité par un choreute : s'il en était ainsi, ce choreute était vraiment un troisième acteur. La difficulté vient de ce qu'on ne trouve pas dans le reste de la pièce l'emploi des trois acteurs. Cela tient uniquement à ce qu'on voudrait les voir en scène tous trois à la fois. Mais cet emploi simultané a pu être un perfectionnement ; il suffit qu'il apparaisse dans la première scène du *Prométhée enchaîné*.

1. Discussion : Hermann, *Opuscula*, t. IV et VIII ; Welcker, *Die Æschyleische Trilogie Prometheus* et *Rhein. Museum*, 1861 ; Westphal, *Prolegomena zu Æschylus Tragödien*, appendice, Leipzig, 1869 ; H. Martin, *La Prométheide*, Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, t. XXVIII, 2e partie ; et surtout H. Weil, *Études sur le drame antique*, c. III.

2. *Argument* de l'*Agamemnon*.

ques des *Retours* et, dans sa dernière partie, adapté aux traditions attiques. Agamemnon vainqueur revient à Argos après la chute de Troie; il y est assassiné par sa femme Clytemnestre et par Égisthe, complice adultère de celle-ci: c'est la première pièce. La seconde nous montre Oreste, fils d'Agamemnon, et sa sœur Électre, vengeant leur père par le meurtre d'Égisthe et de leur mère. La troisième nous fait assister à la fuite d'Oreste poursuivi par les Érinnyes : il se réfugie à Athènes sur la colline d'Arès, il y est jugé et acquitté par un tribunal que préside Athéna elle-même; grâce à cette déesse, les Érinnyes s'apaisent et consentent à promettre leur bienveillance à l'Attique, qui les honorera sous le nom d'Euménides. Chacune des trois pièces exige l'emploi simultané de trois acteurs : elles présentent en effet une structure dramatique plus complexe que les précédentes. — *Agamemnon* est la plus étendue des tragédies subsistantes d'Eschyle. Admirable, dans la première partie, à la fois par la pompe du spectacle, par l'ampleur et la gravité des développements lyriques, enfin par une sorte de terreur muette, elle l'est plus encore, dans la seconde, par le rôle pathétique de la captive Cassandre et par l'insolence triomphante de Clytemnestre et de son complice [1]. — Dans les *Choéphores*, tout est plus resserré, et, par suite, l'angoisse y est plus forte encore. Pour la première fois, Eschyle use du procédé dramatique de la reconnaissance : Oreste et Électre se retrouvent auprès du tombeau de leur père. La préparation du complot est à la fois lyrique et dramatique; l'exécution même en est purement dramatique. Le meurtre de Clytemnestre, celui d'Égisthe, puis le retour d'Oreste sanglant, insultant ses victimes, et bientôt troublé par la vue des

1. Distribution probable des rôles; *protagoniste,* Clytemnestre; *deutéragoniste,* Talthybios, Cassandre; *tritagoniste,* Veilleur, Agamemnon, Égisthe.

Érinnyes, forment une fin de drame pleine de mouvement et d'épouvante. C'est de toutes les pièces d'Eschyle celle qui répond le mieux à l'idée que nous nous faisons de la tragédie [1]. — Cette sorte de terreur se soutient dans la première partie des *Euménides* : nous y voyons, d'une part, Oreste fuyant de Delphes grâce à la bienveillance d'Apollon, de l'autre, les Érinnyes endormies par le dieu, puis réveillées par l'ombre sanglante de Clytemnestre, se lançant à sa poursuite avec une fureur qui s'exhale dans des chants sauvages. Mais l'effroi s'apaise dans la seconde et la troisième partie, lorsque à la longue scène du jugement, plus subtile que dramatique, succède la conciliation des Érinnyes, acte final dont l'intérêt pour les auditeurs d'Eschyle était surtout religieux et national [2]. Cette conciliation n'est pas seulement le dénouement de la troisième tragédie : c'est aussi celui de la trilogie tout entière. Elle met fin à l'horrible succession des crimes qui s'appelaient l'un l'autre, elle substitue la loi de justice à la loi de sang, et par là elle donne un sens inattendu à cette série de drames, qui a commencé dans les ténèbres et qui s'achève dans la lumière.

Toutes les tragédies d'Eschyle, subsistantes ou perdues, étaient-elles groupées en tétralogies liées? Cette opinion a longtemps prévalu et elle a donné lieu aux ingénieuses, mais fort conjecturales combinaisons, par lesquelles divers savants ont essayé de reconstituer ces groupes aujourd'hui dissociés [3]. En réalité, nous ne con-

1. *Protagoniste*, Oreste; *deutéragoniste*, Électre, Clytemnestre; *tritagoniste*, Pylade, serviteur, nourrice, Égisthe. Dans la scène du meurtre de Clytemnestre, le tritagoniste, qui vient de faire le serviteur, reparaît sans doute quelques instants après, à la porte du palais, sous les traits de Pylade : c'est ce que dit le scholiaste du *Mediceus*, v. 898.

2. *Protagoniste*, Oreste; *deutéragoniste*, Apollon; *tritagoniste*, Pythie, Ombre de Clytemnestre, Athéna.

3. Mentionnons particulièrement la série de dissertations souvent

naissons avec une entière certitude, dans toute l'œuvre d'Eschyle, que trois tétralogies liées : celle de Thèbes, dont faisait partie la pièce des *Sept;* la *Lycurgie*, complètement perdue; enfin l'*Orestie*, qui subsiste, privée de son drame satyrique. De plus, nous pouvons sans scrupule en affirmer deux autres, dont les *Suppliantes* d'une part, le *Prométhée enchaîné* de l'autre, sont des débris subsistants. En revanche, les *Perses*, comme nous l'avons vu, n'ont pu appartenir qu'à un groupe artificiellement formé de pièces indépendantes. Nous admettrons donc que les deux genres de tétralogie ont été employés par Eschyle. Ce fait se rattache à ceux qui ont été exposés précédemment. Quand Eschyle débuta au théâtre, la tétralogie liée naissait spontanément des accroissements de la tragédie primitive. Il est probable, qu'avec l'autorité de son génie, il fit beaucoup pour l'organiser. Mais, presque en même temps, la tétralogie libre apparaissait aussi, comme un second degré du sectionnement que la tétralogie liée avait mis en lumière. Des pièces telles que la *Prise de Milet* ou les *Phéniciennes* de Phrynichos semblent prouver qu'Eschyle n'a pas été le premier à en faire usage. Il est probable qu'il s'en est servi, lui aussi, chaque fois qu'il y a trouvé quelque avantage. Néanmoins, pour des raisons qui ressortiront bientôt de l'étude même de son génie, l'ampleur de la tétralogie liée devait lui convenir mieux qu'à personne, parce qu'il était plus en état que personne de la remplir sans effort et d'en réunir les parties par un lien puissant. C'est pourquoi nous sommes portés à croire que, libre de tout respect superstitieux pour la

contradictoires contenues dans les *Kleine Schriften* de Welcker et dans les *Opuscules* de G. Hermann, ainsi que les Prolégomènes d'Ahrens dans l'Eschyle de Didot. La bibliographie de ces discussions est indiquée pour chaque pièce dans les *Æschyli fragmenta* de Wecklein.

forme liée, il l'a cependant préférée, et qu'il a été à la fois le premier et le dernier à en faire un véritable organisme dramatique.

Voilà l'œuvre d'Eschyle dans son ensemble, telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui à travers des incertitudes inévitables. Ajoutons, pour compléter ceci, qu'en plus de ses tragédies, il avait composé aussi quelques poésies lyriques de circonstance, péans, élégies ou simples épigrammes, dont il ne subsiste que bien peu de chose [1]. Suivant l'auteur de la *Vie* anonyme, il concourut avec Simonide pour une élégie sur les morts de Marathon, et Simonide lui fut préféré. L'inscription en vers élégiaques, qui fut mise sur son tombeau à Géla, avait été faite, dit-on, par lui-même : il y parlait avec sa hauteur d'âme naturelle, en soldat et en citoyen, oubliant sa gloire de poète, ou plutôt se fiant à la postérité du soin d'en garder le souvenir :

Eschyle d'Athènes, fils d'Euphorion, est ici couché sans vie sous ce monument, dans la terre féconde de Géla. S'il combattit vaillamment, le bois sacré de Marathon pourrait le dire, et aussi le Mède chevelu, qui en a fait l'épreuve.

III

Toutes les conceptions dramatiques d'Eschyle reposent sur un certain nombre d'idées religieuses et philosophiques. Les actions qu'il expose sur la scène sont gouvernées par des forces divines et accomplies par des passions humaines. Que pense-t-il des dieux? Quelle opinion a-t-il de l'homme?

Disons-le tout d'abord : si nous réservons le nom de philosophe à celui qui cherche, en dehors de toute tradition, avec pleine hardiesse et pleine liberté, l'explica-

1. Bergk, *Poet. lyr. Græci*, II, p. 240.

tion de l'homme et de l'univers, Eschyle n'est point philosophe. Les grands penseurs du VI[e] siècle et du commencement du V[e] sont Pythagore, Xénophane, Parménide, Héraclite; Eschyle ne semble pas les connaître, et, en tout cas, sa façon de penser n'a rien de commun avec la leur. Eux, ils se placent directement en face du monde, et, sans se soucier des traditions mythologiques ni des récits des poètes, ils cherchent à l'interpréter : ce sont des mathématiciens, des physiciens, des esprits que la vérité seule attire et que rien n'arrête. Lui, au contraire, est étranger à cette sorte de curiosité. Nourri dès l'enfance de poésie épique et lyrique, il n'aperçoit la réalité des choses qu'au travers des fictions où cette poésie s'est complu. Les vieilles croyances sont tellement assises dans son imagination qu'aucune influence du dehors n'est capable de les y ébranler. Les philosophes que nous venons de nommer ont été en Grèce les initiateurs d'un temps nouveau; Eschyle, par ses doctrines fondamentales, est plutôt le dernier représentant de l'âge mythologique [1].

Et toutefois son intelligence, vigoureuse et réfléchie, ne pouvait s'enfermer dans la simple croyance. La poésie lyrique, dont il était l'héritier, avait été sans doute une poésie essentiellement religieuse, mais cette religion avait perdu dans les derniers temps sa naïveté d'autrefois. Fidèle en apparence aux anciens mythes, elle les avait interprétés, de façon à en tirer une véritable théologie. Eschyle, comme Stésichore, comme Théognis et Solon, comme Simonide, et Pindare surtout, est un théologien en même temps qu'un poète. Cela

1. Sur la philosophie d'Eschyle, lire les quelques pages de Zeller, *Philosophie der Griechen* (3e éd.), II, I, p. 5, et surtout le livre III du *Sentiment religieux en Grèce* de M. Jules Girard. Certaines exagérations répandues en Allemagne ont été exposées et réfutées par P. Richter, *Zur Dramaturgie des Æschylus*, Leipzig, 1892.

signifie qu'il veut trouver dans les vieux récits légendaires la matière de réflexions sur la destinée humaine et sur le gouvernement de l'univers. Si le domaine de sa pensée est limité, du moins contient-il quelques grandes choses qui le préoccupent incessamment. Autant que nous pouvons en juger, c'est à lui que revient le mérite de les avoir portées sur la scène. Les premiers poètes tragiques, Thespis et ses successeurs immédiats, ont bien pu énoncer, dans les chants de leurs chœurs, quelques-unes de ces hautes pensées qui formaient alors le fond commun de la poésie contemporaine; mais c'est Eschyle, à n'en pas douter, qui a su le premier identifier l'action tragique elle-même avec un problème religieux ou moral.

Ce qui fait honneur à son génie philosophique, — il faut bien le comprendre, — c'est donc beaucoup moins la doctrine même que l'emploi qu'il en fait. Dans ses idées théologiques, Eschyle n'a rien de très original. Celles qu'il expose sont en quelque sorte celles de tout le monde autour de lui. N'y cherchons ni beaucoup de variété, ni beaucoup de profondeur. Quatre ou cinq dogmes assez mal définis, mais affirmés avec une autorité et une puissance d'expression qui les imposent de force, voilà en fait toute sa théologie. C'est par sa forme dramatique, c'est par les passions et les catastrophes dans lesquelles elle se révèle, qu'elle est parfois sublime, et toujours émouvante.

De toutes les idées philosophiques d'Eschyle, la plus générale assurément, c'est la notion de la fatalité. Dès le temps d'Homère, nous voyons cette notion étroitement liée à tout le système de la croyance primitive; d'Homère à Eschyle, elle se répète et s'affirme sans interruption, de poète en poète. Eschyle n'est donc que l'interprète d'une conviction ancienne et commune, quand il fait dire à ses chœurs et à ses personnages

qu'il y a des décrets éternels, antérieurs à toute volonté divine ou humaine, auxquels tout se conforme, de gré ou de force. D'ailleurs, rien ne dénote que cette idée ait été plus claire pour lui qu'elle ne l'est pour nous, ou qu'il ait jamais cherché à en résoudre les contradictions intimes. C'était à propos de ses tragédies seulement, c'est-à-dire sous une forme particulière et concrète, que ces grandes et obscures idées se présentaient à son esprit. Indifférent par nature au jeu délicat et subtil des discussions métaphysiques, il ne considérait jamais ces antiques croyances en elles-mêmes, avec l'esprit critique d'un Euripide par exemple. Il les voyait apparaître devant lui dans des situations dramatiques que la légende lui fournissait, et c'était dans sa sympathie de poète pour ses personnages qu'elles le touchaient. L'analyse, qui est la lumière de l'esprit philosophique, était étrangère à son génie. Des images, des formules dramatiques, c'en était assez pour satisfaire son jugement en dominant son imagination. Voilà comment il affirme la fatalité avec la foi profonde d'un voyant, chaque fois que l'occasion s'en présente. Tous ses personnages y croient, d'instinct et pleinement, ils la sentent en eux et au-dessus d'eux, dans leur conscience et sur leur tête. Mais résulte-t-il de là qu'à leurs propres yeux et au jugement du poète, la puissance arbitraire des dieux ou la liberté humaine soit diminuée si peu que ce soit? En aucune façon. Ce sont d'autres faits, tout aussi réels que le premier, et qui s'affirment dans le drame d'une manière non moins éclatante. Gardons-nous d'imaginer pour lui et de lui attribuer quelque théorie générale qui concilierait ces idées, en apparence contradictoires. Il est possible que cette contradiction ne soit pas insoluble; mais s'il y a une conciliation métaphysique, à coup sûr le poète ne s'en est pas soucié. Pour lui, il n'y a que des cas particuliers,

et dans chacun de ces cas, si l'on y regarde de près, une manière de se représenter les choses qui dissimule le problème au lieu de le résoudre. Dans *Prométhée* par exemple, la puissance suprême de la fatalité est mise résolument au-dessus de tout [1]; mais il suffit pour le poète qu'elle triomphe à la fin de la tétralogie par la réconciliation des deux ennemis, et, en attendant, les passions rivales de Zeus et de Prométhée peuvent éclater librement, sans que sa croyance ou celle des spectateurs en soit troublée le moins du monde. L'à peu près joue un rôle décisif dans cette théologie. Considérons d'autre part les *Sept* et l'*Orestie*. L'effet est le même, mais l'arrangement diffère. Ici, la fatalité s'identifie avec la volonté des dieux et la passion des personnages : ce sont trois forces confondues en une seule, chacune des trois invoquée à son tour et mise en lumière à son moment, mais toutes tendant au même but. Une sorte de gradation instinctive projette sur chacune d'elles autant de lumière qu'il en faut pour l'effet total. La fatalité est tout au fond, presque entièrement dans l'ombre, d'autant plus terrible qu'elle est plus mystérieuse ; la volonté des dieux, dans une demi-clarté, brusque et interrompue ; la passion humaine, au grand jour, sur le devant de la scène. Nous sommes au théâtre, et les questions de philosophie se résolvent ici par des artifices de perspective dramatique.

Ce que nous sentons vivement, c'est que la part de l'influence divine dans l'action des personnages est très grande, quoique impossible à déterminer. Quelquefois, il est vrai, elle se manifeste à découvert, par des commandements précis. Des songes divins avertissent la jeune Io de quitter la demeure de son père, l'oracle d'Apollon ordonne à Oreste de tuer sa mère. Et toutefois

1. *Prométhée*, 105 : Τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος. Cf. 530 et suiv.

un doute subsiste encore. Le songe est-il vraiment envoyé par les dieux? L'oracle dit-il bien réellement ce qu'il a semblé dire? De là une demi-obscurité qui enveloppe l'intervention divine, alors même qu'elle semble claire. Et combien cette obscurité n'est-elle pas plus mystérieuse, si les dieux ou la fatalité agissent en silence dans l'âme même de l'homme? Lorsque Étéocle sort pour le duel fratricide où il périra, quel est « ce souffle de la malédiction paternelle, » par lequel il se sent poussé, sinon une suggestion divine qui attise au fond de son cœur la haine meurtrière? Et de même, quand Oreste et sa sœur Électre s'exaltent mutuellement pour la vengeance en invoquant leur père, comment le spectateur n'aurait-il pas l'impression que ce sombre enthousiasme meurtrier a quelque chose de divin, qu'il est en partie inspiré et surexcité par une puissance cachée, sûre de ses desseins? Cela est applicable à toutes les pièces d'Eschyle. Pour lui, toute la vie humaine est gouvernée par des desseins supérieurs. Quand l'homme agit, il les ignore le plus souvent ; quand l'événement éclate, il les reconnaît. Derrière tout ce qui se fait sur la scène, il y a donc un dieu, ou la nécessité. Puissance enveloppée d'ombre, que l'acteur bien souvent ne voit pas, quoiqu'il lui obéisse, et que le spectateur entrevoit seulement, sans discerner nettement ni le but où elle tend, ni les moyens qu'elle emploie. Par ce côté mystérieux, la psychologie du poète se mêle à sa théologie ; entre l'une et l'autre, aucune limite distincte; le drame ne peut éclaircir ce que la réalité elle-même laisse profondément obscur.

Ce gouvernement supérieur des choses humaines est subordonné pour le poète à quelques grandes lois.

La plus importante, c'est celle-ci : que toute grandeur humaine excite la jalousie des dieux ; vieille opinion, née dans l'homme du sentiment même de sa faiblesse.

Tous les sages du VIe siècle l'avaient énoncée ; elle est partout dans Pindare, comme elle sera encore partout dans Hérodote [1]. Eschyle n'y a rien ajouté d'essentiel, mais il en a fait ressortir avec une force personnelle la beauté dramatique. Un grand nombre de ses tragédies n'avaient pas d'autre sujet que celui-là ; et dans presque toutes il se montrait au moins incidemment. Sous des noms divers et en se servant de légendes variées, c'était bien souvent le même fait qu'il mettait en scène : un homme ou un demi-dieu égaré par l'orgueil, un présomptueux qui veut saisir l'insaisissable, méprisant ou méconnaissant la puissance supérieure et tout à coup écrasé par elle. Appelez-le Phaéton ou Actéon, Ixion ou Sisyphe, Glaucos de Potnies ou Capanée, Agamemnon ou Prométhée, Xerxès enfin, et, s'il s'agit d'héroïnes, Niobé ou Sémélé, la tragédie, en son fond, est constamment identique à elle-même. A ces sujets il faut joindre ceux de la légende dionysiaque, qui ont pour héros les Lycurgue ou les Penthée, imprudents trop sûrs de leur raison et punis par un délire meurtrier, mortels qui se rient d'un dieu et qui bientôt sont eux-mêmes en dérision à tous. Ce qui fait la beauté philosophique de pareilles tragédies, c'est surtout que les vieilles idées mises en action y prennent une vie extraordinaire grâce aux passions qu'elles suscitent, grâce à l'abondance et à l'énergie sombre des chants où elles retentissent incessamment, grâce enfin à la force des situations qui les traduisent en langage dramatique : admirables inventions de poète, non de philosophe à proprement parler. De théorie neuve, il n'y en a pas en tout cela ; mais la concentration qui est propre au drame, en rapprochant les choses, les rassemble sous le regard et en dégage mieux la doctrine. Or Eschyle, qui, par l'imagi-

1. Ce sujet a été complètement étudié par M. Tournier dans sa thèse sur *Némésis* ou *la Jalousie des dieux*, Paris, 1862.

nation, donne un relief si admirable aux situations successives, n'excelle pas moins à les rattacher les unes aux autres par la fermeté obstinée de la pensée. Nul n'a peint comme lui l'égarement fatal (ἄτη) qui pousse l'homme à l'outrage envers les dieux (ὕϐρις). Nul n'a exprimé la liaison inflexible de ces choses théologiques dans des formules plus brillantes et plus terribles à la fois [1].

Après la jalousie des dieux, le plus grand fait moral du théâtre d'Eschyle, c'est l'hérédité du crime. Certaines races portent le poids d'une sorte de fatalité sanglante, qu'elles ont reçue d'un ancêtre : les Labdacides dans sa trilogie thébaine, les Atrides dans l'*Orestie*. Si toutefois cette conception est une des plus frappantes de son théâtre, c'est plutôt peut-être par la beauté des pièces où elle se manifeste que par leur nombre. Quatre des tragédies qui sont venues jusqu'à nous, les *Sept*, *Agamemnon*, les *Choéphores*, les *Euménides*, la révèlent avec éclat. Mais, parmi les tragédies perdues, quelques-unes seulement, semble-t-il, pouvaient être rattachées à la même pensée théologique. Ici encore, nous avons affaire à une vieille idée : les enfants expient les crimes de leurs pères ; c'était déjà le sentiment d'Hésiode, et c'est celui de tous les poètes prédécesseurs d'Eschyle. Cette idée, Eschyle ne l'a pas plus renouvelée en elle-même qu'aucune autre du même genre, mais il en a dégagé merveilleusement la valeur dramatique, et il l'a rendue plus présente aux esprits, soit en la faisant apparaître tout à coup comme une lumière sinistre pour éclairer d'affreuses situations, soit en l'éveillant, au moment des crises pathétiques, comme un pressentiment de mort, dans l'âme des victimes désignées. Quand le cadavre d'Agamemnon est apporté sanglant sur la scène,

1. Voir en particulier *Perses*, 820-824.

Égisthe, le meurtrier, rappelle aux spectateurs épouvantés comment son père, Thyeste, a voué jadis à la mort toute la race de Plisthène. Et lorsque Étéocle, dans les *Sept*, sort pour aller au combat, en proie à une sorte d'exaltation délirante, il se sent poussé, comme il le dit lui-même, « par le vent fatal de la haine qu'Apollon a vouée à la race de Laïos ». Presque toujours, cette hérédité du crime est associée à une malédiction ancienne (ἀρά), dont Eschyle, avec sa très grande force de transfiguration, fait une puissance vivante et passionnée. Il montre ainsi le passé dans le présent, à la fois en théologien et en poète, et, dans le descendant maudit, il évoque dramatiquement l'âme de l'ancêtre, criminelle et condamnée.

Il est bien entendu d'ailleurs qu'aux yeux d'Eschyle comme de ses contemporains, ce que nous nommons ici des lois n'en était pas au sens absolu que nous attachons à ce mot. On ne croyait pas en Grèce qu'elles fussent éternellement appliquées, partout et toujours. Songeons que, pour des Grecs, toute conception théologique prenait plus ou moins une forme humaine, c'est-à-dire mobile et contingente. Il a fallu que l'intelligence humaine vécût longtemps dans l'abstraction pour concevoir l'absolu. La nécessité elle-même, l'ἀνάγκη, n'était nécessaire pour ces esprits très souples que jusqu'à un certain point. On la proclamait en principe, mais on l'oubliait en fait à chaque instant, ou l'on s'arrangeait avec elle, selon les besoins de l'imagination. De la sorte, même en ce temps de théologie affirmative, une large part pouvait être faite, dans le gouvernement du monde, aux passions et aux idées contradictoires des dieux ; et ceux-ci restaient en somme, malgré des différences sensibles, les dieux d'Homère et d'Hésiode.

Toutefois, à travers ces notions vagues et ces fortes conceptions mal analysées, une tendance remarquable

se laisse entrevoir chez Eschyle, comme chez Pindare, comme chez d'autres poètes, même antérieurs. On éprouvait alors le besoin d'admettre que tout ce qui est divin tend vers une certaine perfection. On sentait que le monde où l'on vivait valait mieux que le monde à demi barbare des ancêtres, que la violence allait diminuant dans l'humanité, que l'idée d'ordre et de justice se dégageait plus nettement, de siècle en siècle. Cette observation, on l'appliquait instinctivement à la mythologie, c'est-à-dire à l'histoire même des dieux. Parmi les pièces qui nous restent d'Eschyle, il en est quatre sur sept qui portent la trace manifeste de cette tendance. *Prométhée enchaîné* nous montre un état de lutte violente entre Zeus et le plus noble des Titans, représentant idéal de l'humanité. Mais déjà, dans ces violences même, nous entrevoyons au loin la certitude d'un apaisement, garanti par la destinée ; et cet apaisement, nous ne pouvons guère douter qu'il ne fût représenté, à la suite même de cette tragédie, dans le *Prométhée délivré* et dans le *Prométhée porteur de feu*. Même direction de pensées et de sentiments dans l'*Orestie*. Le meurtre d'abord et l'adultère, le crime suscité par le crime, la loi du sang dans toute son horreur ; puis une crise, une sorte de lutte entre les dieux, et enfin, après un jugement, un traité solennel, qui promet un avenir de paix. Ce serait une exagération, à coup sûr, que d'ériger cette tendance en doctrine et de l'imposer en quelque sorte à Eschyle, malgré lui. Nous ne connaissons qu'un bien petit nombre de ses tragédies, et, parmi celles qui nous restent, si les *Suppliantes*, grâce à une combinaison trilogique qui reste incertaine, ont pu se prêter à ce genre de conception, il n'en est pas de même assurément des *Sept*. Cette pièce même y contredirait plutôt : car nous savons qu'elle formait le dénouement d'une trilogie, et nous voyons que, de Laïos aux fils

d'Œdipe, la malédiction primitive s'y accomplissait sur la race des Labdacides jusqu'à son entier épuisement. La vérité est sans doute que, bien souvent, Eschyle avait tout simplement accepté les vieilles légendes, en poète, sans leur demander autre chose qu'un puissant effet dramatique. Seulement, à plusieurs reprises, il a choisi et traité avec un succès particulier celles qui se prêtaient à la manifestation d'une idée qui, au fond, était la sienne. Les choses se sont arrangées de telle sorte que, pour la postérité, cette idée a pris dans son œuvre une importance qu'elle n'y avait peut-être pas pour les contemporains.

IV

Si Eschyle n'est pas inventeur en matière de philosophie, il l'est en revanche, autant ou plus que personne, en ce qui touche à son art ; car c'est lui qui l'a, sinon créé, du moins organisé et constitué. Toute l'activité de son génie s'est dépensée dans une seule œuvre, qui l'a occupé toute sa vie : agrandir la tragédie. Qu'était-ce donc pour lui que cette forme du drame ? Comment l'a-t-il conçue ?

La tragédie pour Eschyle est essentiellement simple. Il ne cherche pas dans la légende un groupe d'événements variés : un seul fait lui suffit, pourvu qu'il soit grand ou terrible, et qu'il mette l'homme en présence de Dieu. Un conflit violent, ou une catastrophe retentissante, voilà ce qu'il lui faut. Il a besoin d'un sujet où les hautes idées religieuses que nous venons d'énoncer soient naturellement impliquées. Ce qui est purement humain est trop petit pour lui ; mais, d'autre part, ce qui n'est pas humain est étranger à son art. Celui-ci réclame des souffrances et des passions, et personne ne

le sent plus fortement qu'Eschyle. Toute la tragédie, pour lui, se ramène donc à ceci : un spectacle de pitié ou de passion, sur lequel plane une pensée religieuse, une situation qui serre le cœur et qui pourtant élève l'esprit, une méditation qui affranchit l'âme dans une angoisse qui étreint les sens. Moins l'effet est compliqué, plus il est puissant. Loin de surcharger la légende, Eschyle l'allégerait plutôt [1]. Quand il compose, il est sous l'empire d'une impression unique et profonde : c'est celle-là qu'il veut faire passer tout entière dans l'âme des spectateurs. Elle domine sa pièce, comme elle le domine lui-même ; elle est l'objet vers lequel convergent toutes les forces du drame, comme toutes les facultés du poète.

De quelle façon l'idée conçue par lui s'organisait-elle en tragédie ? Une légende entre toutes, grâce à un hasard d'attention ou à un choix réfléchi, le saisissait à la fois par l'imagination et par la croyance spéculative. Une grande image d'abord, et, derrière cette image, toute une profondeur obscure, où apparaissaient çà et là, comme autant de clartés, ses idées favorites. Prométhée muet sous la main de ses bourreaux, ou exhalant ses plaintes en face de la nature qui se tait ; Atossa superbement parée, entourée d'un riche cortège de Fidèles, et, dans cette pompe même, écrasée soudain par le récit du messager de Salamine ; Agamemnon, sur son char de triomphe, rentrant en vainqueur dans sa patrie, et, quelques instants après, ramené sanglant sur la scène pour que son cadavre y soit insulté par ses meurtriers ; Oreste, les bras en sang, montrant au peuple d'Argos le corps de sa mère et celui d'Égisthe ; ou bien, fugitif, hors de lui, tombant sans force au pied de l'autel d'Apollon. De telles images suscitaient spontanément dans

1. *Vie anonyme* : Αἵ τε διαθέσεις τῶν δραμάτων οὐ πολλὰς αὐτῷ περιπετείας καὶ πλοκὰς ἔχουσιν ὡς παρὰ τοῖς νεωτέροις.

l'esprit du poète tout ce qui devait les faire valoir : la mise en scène, les situations principales, l'inspiration fondamentale des chants et des dialogues. La plupart des drames d'Eschyle sont ainsi le développement d'une conception première, non pas abstraite, mais au contraire vivante et pour ainsi dire plastique, bien qu'associée à une idée. Il a vu ses pièces avant de les composer, et c'est autour de cette vision première qu'elles se sont faites. De là vient que toute grande scène chez lui s'organise en groupe sculptural et semble faite pour les yeux autant que pour l'esprit.

Voilà, en quelque sorte, le premier degré de sa conception : une vision puissante, qui se décompose d'elle-même. Le second est de nature analogue. Dans cette âme d'artiste, nourrie de lyrisme dès l'enfance, l'impression se traduit naturellement en mélodie. Ému par le spectacle intérieur qui surgit devant son imagination, il a besoin de dire ce qu'il sent; et, pour rendre cette émotion, avant même que la poésie n'ait parlé en lui son langage précis, voici qu'une phrase musicale s'ébauche, un chant, incertain encore de sa forme et de ses contours, mais d'un rythme expressif, créé par le sentiment même et fait de ce qu'il a de plus intime. C'est la voix légère et délicate des Océanides, interrompant la plainte grave de Prométhée ; c'est le refrain terrible des Érinnyes acharnées après le coupable ; c'est la prière, de plus en plus troublée, des Suppliantes sur le rivage d'Argos ; c'est le duo d'Oreste et d'Électre, invoquant leur père mort, pour le venger. Une fois cette impression fixée, le drame naissant n'est plus simplement un spectacle. Ces images, terribles ou touchantes, ne sont plus muettes; la conception tragique a pris une voix, et elle chante dans l'imagination du poète. C'est alors que la pièce s'organise dans toutes ses parties. La musique a sa symétrie et ses contrastes naturels. Ici, un chant plein de

tristesse et de gravité préparera l'âme des spectateurs aux événements futurs; plus loin, un dialogue lyrique associera dans une émotion commune deux personnages entre eux, ou ceux-ci avec le chœur; ailleurs la catastrophe finale retentira dans une plainte grandiose. L'importance de la partie chantée est trop grande chez Eschyle pour qu'on puisse la considérer comme une sorte de développement ultérieur du drame. Au lieu de suivre le reste, elle le précède, et par conséquent elle le crée. Nous sentons que les grands morceaux lyriques sont ceux qui ont dû se dégager les premiers dans son imagination, parce que c'est en eux que l'idée créatrice nous apparaît avec le plus d'éclat et de profondeur.

Ainsi, la tragédie pour Eschyle, c'est en définitive un grand spectacle révélant une grande idée, à l'aide d'un développement lyrique qui doit exalter les esprits, et qui est expliqué lui-même ou renforcé par des récits ou des dialogues. Quelle qu'ait été la mise en scène réelle de ses pièces, celle qu'il imagine et qu'il évoque est magnifique. On a vu plus haut, et on sait d'ailleurs, ce qu'il fit pour augmenter la pompe théâtrale[1]. Il cherchait à rapprocher le spectacle réel de celui qu'il avait dans l'esprit. La petitesse humaine le gênait dans son rêve grandiose : il essayait de la draper le plus largement possible, pour qu'elle parût moins disproportionnée à sa poésie.

Les données épiques fournissaient au poète tragique les événements principaux de ses drames, et par conséquent aussi l'ordre et la liaison de ces événements. Presque toutes les tragédies d'Eschyle, autant que nous pouvons en juger, sont en effet tirées du fond épique, et il ne semble pas qu'il se soit permis en général d'altérer gravement les traditions ni d'y substituer des ré-

1. *Vie anonyme* : Καὶ τὴν ὄψιν τῶν θεωμένων κατέπληξε τῇ λαμπρότητι. Voir tout le passage.

cits divergents. Mais s'il accepte la légende telle qu'elle est, il ne lui demande guère, pour chaque tragédie, que les choses essentielles. Quant aux circonstances accessoires dont il a besoin pour constituer son drame, c'est lui qui les invente librement. Par cette invention, il se propose surtout de rendre très sensible la conception générale qui le domine. Les péripéties, les coups de théâtre sont inutiles pour un tel dessein. Moins le drame est agité, plus il laisse apercevoir clairement sa pensée intime.

Cette pensée est toujours présente dans la situation initiale, mais il est rare qu'elle y apparaisse clairement. Eschyle aime à saisir les esprits dès le début, à la fois par la force de l'impression présente et par l'incertitude de l'avenir. On sent, dès que ses pièces commencent, que quelque chose de grand ou de terrible va se passer, mais ce quelque chose n'est qu'entrevu, plus ou moins confusément, dans une sorte de mystère. De là probablement le reproche que l'Euripide des *Grenouilles* adresse à son glorieux prédécesseur : il le blâme d'être obscur dans ses expositions [1]. Cela est très injuste, sans être faux. La situation en elle-même n'est jamais obscure ; Eschyle excelle au contraire à la définir brièvement et fortement. Ce qui est obscur, c'est ce que la puissance des dieux ou ce que les décrets de la nécessité tiennent en réserve. Encore sent-on immédiatement qu'ils tiennent quelque chose en réserve, et de là l'effroi ou la sympathie.

Une fois l'action engagée, cette obscurité voulue se dissipe de scène en scène, et la conception générale s'éclaircit progressivement. Tout, même les épisodes, sert de la manière la plus frappante l'intention philosophique du poète. — Dans les *Perses*, que veut-il ? glori-

1. Aristoph., *Grenouilles*, 119 : Ἀσαφὴς γὰρ ἦν ἐν τῇ φράσει τῶν πραγμάτων.

fier la Grèce sans doute, mais surtout montrer dans la défaite de Xerxès la chute nécessaire de l'orgueil humain. De ce point de vue dépend toute la structure du drame. Au début, toutes les raisons humaines d'espérer, mais, sous cet espoir, une inquiétude religieuse : c'est ce que développent et les chants du chœur et son entretien avec Atossa. Arrive le messager; son récit est une révélation : c'est un dieu qui a écrasé la puissance des Perses. Alors Atossa et les Fidèles invoquent Darius mort, et Darius apparaît. Il est l'interprète des dieux pour le présent, et leur prophète pour l'avenir. Il rentre dans le tombeau, et les lamentations finales du chœur et de Xerxès nous mettent sous les yeux le spectacle même de la déchéance royale, l'orgueil humain abaissé, l'homme sous la main de Dieu. — En composant les *Sept*, ce qui a le plus frappé le poète, c'est la puissance de la double malédiction, l'une héréditaire, l'autre récente, qui pèse sur les fils d'Œdipe. Son drame traduit son idée. Par les chants du chœur, par les reproches d'Étéocle aux femmes thébaines, par ses entretiens avec les messagers, il ne cesse de nous montrer l'inquiétude farouche, l'exaltation hautaine qui agite l'âme maudite du roi, en contraste avec l'effroi populaire et les craintes religieuses du chœur. Tout cela aboutit naturellement à la sortie dramatique d'Étéocle, saisi soudain par un délire fatal. La fin du drame est l'accomplissement même des malédictions. — Dans *Prométhée*, une impression domine dès le début, l'âpreté du règne encore nouveau de Zeus. Chaque scène nouvelle la fait sentir davantage ; mais aucune plus vivement que l'épisode d'Io, qui sans cela, semblerait à peine lié au sujet. — Parcourons enfin l'*Orestie*. Comment est construite la tragédie d'*Agamemnon*? La combinaison dramatique vise-t-elle à éclairer les caractères des personnages? Nullement, mais à nous faire voir, sous son aspect religieux, le renversement de la fortune

d'Agamemnon. Son triomphe emplit le début de la pièce, non sans un mélange de pressentiments sinistres; son arrivée pompeuse en forme le milieu; à la fin, son cadavre est étendu sous les yeux des spectateurs. Et là encore, un épisode, celui des prédictions de Cassandre, tout entier créé pour imprimer dans les âmes ce que le poète ne croit jamais pouvoir faire sentir assez fortement. Dans les *Choéphores*, les nécessités du sujet enchaînent plus étroitement le poète; et toutefois, une idée encore domine, et tout la fait ressortir : ce n'est pas une vengeance humaine qui va s'accomplir, c'est un crime sacré, commandé par un dieu. Tout ce qui est en dehors de cette idée, nous le voyons réduit autant que possible. Les misères d'Électre, les péripéties et les joies de la reconnaissance, rien de tout cela n'est important pour Eschyle. Mais qu'on relise le monologue d'Oreste et la grande scène lyrique entre Oreste, Électre et le chœur: comme les caractères de la vengeance qui se prépare y éclatent! Et après, dans la double scène de meurtre, dans celle de la fin, partout la même impression. Le parricide est à la fois saint et impie; il reste horrible, et il fait surgir de l'ombre les Érinnyes vengeresses; mais, juste ou non, il est l'œuvre consciente de Loxias; le dieu l'a voulu, l'homme. qui s'y donne tout entier, n'est en réalité que son instrument. Le développement de cette idée se poursuit dans les *Euménides*. Si Eschyle avait pris pour sujet les souffrances morales d'Oreste et leur apaisement, qui ne sent combien le drame serait différent? Mais le problème religieux et moral a pour lui plus d'attrait, et toute la pièce est faite pour en mettre le débat et la solution en pleine lumière [1]. De là l'importance des rôles des Érinnyes, d'Apollon et d'Athéna, de là l'étendue et la subtilité du procès; et si Oreste reste le protagoniste, c'est par une sorte de né-

1. Voir Courdaveaux, *Eschyle, Xénophon et Virgile*, Paris, 1872.

cessité, à laquelle Eschyle a fait vraiment la part aussi petite que possible.

Toutefois il faudrait bien se garder de croire que cette intention prédominante soit le moins du monde contraire chez Eschyle à la préoccupation dramatique proprement dite. Pour que la conception générale ait tout son effet, il est nécessaire que l'action soit forte, et elle ne peut l'être que si les situations sont intéressantes. Ce qui fait la valeur des événements dans le drame, ce sont les émotions qu'ils font naître chez ceux qui en sont les acteurs ou les victimes. Montrer les espérances qu'ils détruisent, les craintes qu'ils justifient, les haines qu'ils satisfont, les terreurs qu'ils suscitent, voilà le principe et la loi même du théâtre. Eschyle en a profondément conscience. Épris de théologie, il est pourtant très humain. Un instinct sûr de grand poète tragique, associé sans doute à un calcul très réfléchi, le mène droit, dans la composition si simple de ses pièces, à la souffrance et à la passion. Point de scène, pour ainsi dire, où quelque sentiment profond ne soit vivement excité. On peut le trouver monotone, mais jamais froid ni languissant. D'ailleurs, la marche divine de l'action se traduit dans les choses humaines par des changements, simples sans doute, mais où se révèle déjà un art véritable. Eschyle n'ignore ni les préparations, ni l'effet dramatique de l'attente, ni certaines combinaisons élémentaires qui rendent une catastrophe plus terrible. A cet égard, il a dû être sans cesse en progrès, et l'*Orestie,* sa dernière œuvre, nous le montre seule en possession de tous ses moyens. Il suffit de rappeler ici la première partie de l'*Agamemnon*, où il sait si bien prolonger l'inquiétude, en faisant attendre l'arrivée du roi; le contraste entre la pompe triomphale du retour et l'horreur du meurtre est aussi émouvant, au point de vue dramatique, qu'éloquent, au point de vue théologique; et

des inventions, telles que la scène du tapis de pourpre ou celle des hésitations de Cassandre, ont une force, dans leur naïveté, qui n'a jamais été surpassée. Il faut affirmer sans hésitation, pour être juste, qu'Eschyle a vraiment révélé à la Grèce le genre d'effets qui est propre au théâtre.

Quant à la monotonie même dont nous venons de dire un mot, il est bon de remarquer que nous en sommes mauvais juges. L'art d'Eschyle, nous l'avons dit plus haut avec Aristophane, était compliqué relativement à celui de Phrynichos [1]. Prenons bien garde que ce qui est péripétie en un temps ne l'est plus en un autre. Quand l'effet des moyens élémentaires est épuisé, il faut recourir à des moyens nouveaux, plus savants : l'impression qu'on obtient ainsi n'est pas fort différente de celle qu'on obtenait précédemment. Voilà comment il peut se faire qu'il y ait eu dans les pièces d'Eschyle de véritables péripéties, bien senties des contemporains, qui n'étaient plus péripéties aux yeux d'Aristote et de ses lecteurs, habitués depuis longtemps à ne donner ce nom qu'à des choses assez différentes. Une péripétie, pour ceux-ci, était nécessairement un événement. Mais ce qui en faisait la valeur, c'était le revirement moral qui en résultait. Or qui ne voit que, chez Eschyle, de tels revirements ne sont pas rares, sans événements? Considérons par exemple celle de ses pièces dont la structure est le plus élémentaire, les *Suppliantes*. Le seul événement de la pièce, c'est l'arrivée du héraut égyptien. En dehors de cela, rien ou presque rien. Réfugiées dès le début au pied de l'autel, les filles de Danaos y restent jusqu'à la fin. Il est vrai que le roi du pays vient à elles, les interroge, hésite sur ce qu'il doit faire, se décide

1. *Vie anonyme* : Τὸ δὲ ἁπλοῦν τῆς δραματοποιίας εἰ μέν τις πρὸς τοὺς μετ' αὐτὸν λογίζοιτο, φαῦλον ἂν ἐκλαμβάνοι καὶ ἀπραγμάτευτον, εἰ δὲ πρὸς τοὺς ἀνωτέρω, θαυμάσειε τῆς ἐπινοίας τὸν ποιητὴν καὶ τῆς εὑρέσεως.

enfin à consulter son peuple, et que cette consultation l'autorise à tenir tête comme il le fait au héraut égyptien. Appellerons-nous ces incidents si simples des péripéties? Par eux-mêmes, sans doute, ils ne mériteraient pas ce nom, mais ils le méritent peut-être par les sentiments qu'ils excitent dans l'âme des filles de Danaos. Toute la première partie de la tragédie est à peu près remplie par leurs chants. Or ces chants, qui semblent monotones dans nos traductions, quelle variété n'ont-ils pas dans le texte? C'est d'abord un simple exposé, probablement récité par une seule voix, celle du coryphée, un exposé douloureux, mais rapide, qui court, pour ainsi dire, à travers les choses sur un rythme précipité, avec un accompagnement musical réduit à quelques notes de soutien. Pendant ce récitatif, la masse du chœur est muette ; mais les paroles du coryphée réveillent les terreurs des jeunes suppliantes, et tout à coup leur chant éclate. Une plainte grave, qui prend la forme d'une prière, un appel aux traditions de famille, garantes de l'hospitalité future d'Argos. Le rythme est à la fois simple et douloureux ; le dactyle y domine, fréquemment remplacé par des longues qui se prolongent comme des gémissements ; les périodes sont amples, le mouvement régulier. Puis la prière passe à la méditation. Là se pressent ces hautes pensées religieuses qui sont familières à Eschyle ; mais, dans la bouche de ces jeunes filles épouvantées, leur gravité naturelle se mélange d'effroi ; ce sont de brèves affirmations, que le flot des craintes vient battre et que la foi relève incessamment. Le rythme a changé ; l'iambe et le trochée, pieds rapides et inégaux, ont succédé maintenant au dactyle, toujours avec ces notes prolongées qui sans cesse frappent l'oreille, comme la voix même de la douleur. Et à présent, voici que la crainte reprend le dessus, mais, cette fois, vive, ardente, presque tumultueuse. Au début de la si-

xième strophe, toutes les longues sont résolues en brèves : c'est dire que soudain le chant se précipite d'un élan brusque et comme haletant; de courtes périodes, des exclamations mêlées aux paroles, des gestes passionnés que la poésie décrit et dont elle accentue ainsi la signification, des refrains brefs, par lesquels la masse du chœur répond à l'appel plein d'angoisse des voix, qui s'élèvent tour à tour dans une sorte de confusion. Pour qui veut lire avec la moindre complaisance d'imagination, en rendant un peu de vie à ce qui est muet, ces changements ont quelque chose de saisissant. Qu'on se les représente marqués par la musique, par les mouvements et la mimique du chœur, et sans doute on voudra bien y reconnaître de véritables péripéties. Ce n'est là qu'une scène. Mais si l'on suit jusqu'à la fin le développement de cette tragédie, si étrangère à nos habitudes et par là même si instructive, la même variété se révèlera partout sous l'uniformité apparente. Le long entretien du roi d'Argos et des suppliantes mérite tout particulièrement à cet égard l'attention du lecteur curieux d'observer dans cet art antique la simplicité des moyens et la justesse des effets. Autant cet entretien est monotone dans une traduction, autant il est varié dans le texte, où les artifices du rythme créent des phases distinctes, et par conséquent de véritables péripéties.

Résumons-nous sur ce point. L'action chez Eschyle repose toujours sur une donnée épique ou historique qu'elle respecte ; elle s'en tient à un seul événement, dont elle vise surtout à mettre en lumière le caractère moral ou religieux, mais dont elle fait sentir aussi le retentissement douloureux dans l'âme humaine ; elle se passe de péripéties proprement dites, mais elle a ses péripéties à elle, consistant en phases diverses de sentiments, dont le lyrisme est le plus sûr interprète.

V

Une tragédie ainsi faite ne se prête pas au développement des caractères. Réduite à deux ou trois grandes phases, elle éclaire vivement certains aspects des personnages, plutôt qu'elle ne révèle dans leur liaison intime les détails de leurs idées et les particularités de leur nature morale [1].

Aussi, par la simplicité fondamentale, ceux qu'il a mis en scène se ressemblent tous. Le drame ne nous apprend que peu de chose de chacun d'eux, mais ce peu de chose nous frappe vivement. Chez presque tous, l'action est forte et la souffrance profonde. La force dans l'action leur vient, non d'une conception pure de l'esprit, mais d'un sentiment. Ce n'est jamais un principe abstrait qui les conduit, c'est ou une croyance passionnée, ou une sorte de fougue naturelle, ou une obstination hautaine, fond immuable de leur âme. Ils sont tout entiers à ce qu'ils veulent, sans raisonnement, par attachement de cœur et d'imagination. Et de même, dans la souffrance, ils sentent d'autant plus profondément que leur imagination se donne tout entière à leur douleur et qu'elle est plus puissante. Comme le poète qui les a créés, ils sont tous méditatifs. Leur pensée dominante les obsède et repasse sans cesse dans leur esprit sous de nouvelles formes. A ce contact répété, la blessure se creuse de plus en plus, et la passion s'irrite. Pour la passion ou pour la souffrance, ils s'exaspèrent par eux-mêmes, sans influence du dehors.

Quand le sujet du drame permet au poète de créer un premier rôle en qui l'action prédomine sur la souffrance,

1. *Vie anonyme* : Μόνον γὰρ ζηλοῖ τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τοῦτο τὸ μέρος καὶ ἡρωικόν, τὸ δὲ πανοῦργον κομψοπρεπές τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος.

ce premier rôle, malgré son extrême simplicité, peut acquérir un relief extraordinaire. Quand au contraire il n'y a guère que de la souffrance et point d'action, il arrive que le premier rôle, faute de traits assez distincts, se rapproche des rôles secondaires, ce qui le diminue sans doute, mais sans diminuer nécessairement l'intérêt du drame.

Prométhée, Étéocle, Clytemnestre dans l'*Agamemnon*, Oreste dans les *Choéphores*, sont des protagonistes du premier genre. Leur volonté est tendue vers un but, et l'énergie qu'ils déploient, légitime ou criminelle, a quelque chose de surhumain. Jamais de défaillance ni même d'hésitation à proprement parler; le combat intérieur, le dissentiment de la conscience avec elle-même, Eschyle l'ignore ou le dédaigne. Tout au plus, quelques indications rapides, soit du rythme, soit de la poésie, pour noter, çà et là, ou le frémissement de la chair ou l'angoisse de l'âme. En général, c'est plutôt par l'intensité même de l'effort que la faiblesse humaine se laisse encore deviner sous cette étonnante énergie. A peine si quelques plaintes échappent à Prométhée; mais nous sentons qu'il se raidit dans le dédain de son supplice et de son vainqueur; et ce dédain même est ce qui trahit sa souffrance. Oreste, dans les *Choéphores*, ne se demande pas s'il a tort ou raison de tuer sa mère; mais la sombre exaltation avec laquelle il invoque son père mort, l'insistance qu'il met à formuler son terrible devoir et à évoquer l'oracle impérieux qui le pousse au meurtre, voilà ce qui nous fait sentir l'horreur à laquelle il est en proie. De tels personnages ne discutent point les motifs qu'ils ont d'agir; ils ne les discutent ni avec les autres, ni avec eux-mêmes. Ils affirment, ils s'exaltent, ils vont à leur fin à travers tout. Représentants idéalisés d'un âge de croyance et d'énergie, ce sont les plus hautes créations du génie d'Eschyle. Un seul d'entre eux remplit

toute une tragédie. Rien de plus fort n'a jamais été mis sur aucune scène.

Mais il peut arriver que le sujet ne comporte pas un premier rôle de genre. Atossa, dans les *Perses,* Danaos, dans les *Suppliantes,* n'ont rien de grand ni de terrible à accomplir; l'action leur manque; il ne leur reste que l'effroi ou la douleur. Par là même, ils ne sauraient être mis sur le même rang que les personnages précédents. D'ailleurs il faut reconnaître que le génie d'Eschyle se prête mal à représenter la faiblesse, du moins par des moyens purement dramatiques. Il y réussit bien mieux dans les parties lyriques, parce que le lyrisme entre ses mains est infiniment plus souple que le dialogue proprement dit. De là vient que, chez lui, les personnages de ce genre se confondent jusqu'à un certain point avec le chœur : Atossa unit ses sentiments à ceux des vieillards perses, Danaos à ceux de ses filles; ce qui leur est tout à fait propre est peu de chose; on ferait tort à la conception du poète, si on les séparait de la foule qui pense avec eux, qui craint ou qui se lamente avec eux, et qui chante ce qu'ils disent. Oreste, dans les *Euménides,* tient le milieu entre ces deux sortes de personnages. Il souffre, il est vrai, plus qu'il n'agit : mais il aspire si ardemment à sa délivrance que cette aspiration même devient une sorte d'action : il se rapproche ainsi du premier groupe plus que du second.

Quels qu'ils soient d'ailleurs, les premiers rôles n'absorbent point la puissance créatrice d'Eschyle. Point de personnage, chez lui, si modeste que soit son emploi, qui n'ait sa physionomie propre. Le don de créer des êtres vivants est d'autant plus remarquable dans son théâtre que son art semble moins varié. En quelques mots, il met en pied un personnage. Avec une sûreté de main très remarquable, il le caractérise par un ou deux traits, simplement, mais fortement. Cratos et Héphestos

ne paraissent dans le *Prométhée* qu'un instant; cet instant suffit : ils ont chacun leur caractère. De même, à plus forte raison, pour Okéanos, pour Io, pour Hermès. Dans les *Perses*, Darius et Xerxès sont peints chacun en une seule scène. Toute l'*Orestie* mérite d'être signalée à cet égard. Le veilleur de nuit, au début de l'*Agamemnon*, le héraut Talthybios, Agamemnon, Cassandre, Égisthe, tous personnages de second ou de troisième rang, sont vivants et distincts. De même, dans les *Choéphores*, Électre, Clytemnestre, la nourrice, Égisthe. Dans les *Euménides*, la Pythie, Apollon et Athéna. Mais, entre toutes ces créations vraiment individuelles, les plus dignes d'attention sont celles où se dégage la notion des seconds rôles. Telle est par exemple Io dans *Prométhée*, tel Darius dans les *Perses* : personnages dont l'importance dramatique est assez grande, non seulement pour partager l'attention et la sympathie des spectateurs, mais pour ralentir à leur profit l'action et presque l'absorber en eux-mêmes, passagèrement du moins. Dans l'*Orestie*, les rôles de Cassandre et d'Électre ont même quelque chose de plus frappant encore. Presque égaux en valeur aux premiers, ils ne leur sont guère inférieurs que par l'étendue et par la distribution des parties musicales, qui réservait au protagoniste des effets plus puissants.

Si l'on cherche maintenant à classer les traits dont Eschyle se sert pour caractériser ses personnages, on peut dire qu'ils sont empruntés d'abord à leur situation dramatique, en second lieu à leur condition sociale, et enfin, dans une mesure restreinte, aux différences d'âge et de sexe. En somme, il tient compte de tout ce qui dans la réalité nous distingue les uns des autres, mais il ne croit pas devoir donner à tout sur la scène une importance égale. La faiblesse et la timidité naturelle de la jeune fille, les alternatives d'exaltation et d'abattement qui

sont propres à la femme, en un mot tout ce qui, dans la nature humaine, est très particulier, très mobile, très délicat, il l'indique parfois en passant, mais il ne se complaît pas à l'étudier en détail. Quand il fait parler des gens du peuple, quelques pensés naïves, parfois le goût des proverbes, dénotent leur condition; c'est peu de chose [1]. Le faste royal, d'autre part, qu'il s'agisse d'Agamemnon ou d'Atossa, est indiqué à propos, parfois en termes magnifiques, mais il ne semble pas qu'il pénètre à fond le personnage, pour imprimer sa marque à toutes ses façons de penser et de sentir. En réalité, la chose dont Eschyle se préoccupe surtout, c'est la situation dramatique. Les personnages sont ce que la donnée tragique les fait; elle leur impose un sentiment fondamental, qui est à lui seul tout leur être moral : sentiment si juste, si net, si fort, qu'il suffit à les rendre vivants.

Dans les sept pièces qui ont été énumérées plus haut, presque tous les grands sentiments de l'humanité ont leur part; et non seulement ceux qui sont faits de force, de fougue, de colère, mais aussi ceux dont le principal élément est la faiblesse. A côté de l'énergie hautaine de Prométhée, de la violence d'Étéocle, de la haine adultère de Clytemnestre et du sombre fanatisme d'Oreste, nous y rencontrons la douce pitié des Océanides, la tristesse plaintive d'Io, les regrets fraternels d'Antigone et d'Ismène, l'effroi des Danaïdes. On ne peut donc pas dire que le génie du poète ait ignoré aucun des côtés de l'âme humaine; il l'a vue tout entière et il l'a représentée sous tous ses aspects principaux. Mais le tour naturel de son esprit le rendait bien plus apte à faire ressortir ce qui était grand ou terrible que ce qui était doux ou délicat [2]. Malgré lui, il mettait de la force et

1. Bamberger, *Opusc. philologica*, Leipzig, 1856 (*Diss. de excubitoris et præconis personis in Agamemnone*, p. 53 et suiv.).

2. *Vie anonyme* : Γνῶμαι δὲ ἢ συμπάθειαι ἢ ἄλλο τι τῶν δυναμένων εἰς δάκρυον ἀγαγεῖν οὐ πάνυ (s. e. παρ' αὐτῷ ἂν εὑρεθεῖεν).

de l'élan jusque dans la faiblesse. La plainte, dans la bouche de ses personnages, se tournait d'elle-même en révolte ou en désespoir amer. De là l'impression générale que ses pièces laissent en nous. Nous oublions ce qu'il a parfois de grâce et d'attendrissement, parce que lui-même ne sait pas s'y arrêter, et nous nous rappelons seulement ce qu'il a de sombre et de violent, parce que c'est là en effet ce qui domine chez lui en tout et partout.

VI

Avant Eschyle, la tragédie était le chant d'un chœur, mêlé çà et là de dialogue. Eschyle, dit Aristote, diminua la part du chœur et fit du dialogue le protagoniste du drame [1]. Cela est certainement vrai, mais il faut le bien comprendre. En fait, il est probable qu'Eschyle, bien loin d'amoindrir absolument l'élément lyrique que lui léguaient ses prédécesseurs, l'agrandit plutôt, à la fois par l'élan propre de sa poésie et par l'étendue des développements [2]. Mais comme il agrandissait en même temps le dialogue, et d'une manière bien plus sensible encore, la proportion se trouva changée. Il sembla dès lors qu'il avait diminué l'un des éléments de la tragédie, tout simplement parce qu'il avait eu moins à faire pour l'adapter aux proportions de son génie.

Sans cette étendue des développements, le lyrisme d'Eschyle eût été gêné. Il avait besoin d'espace pour déployer tout ce que contenait chacune de ses conceptions, il en avait besoin pour la variété de ses rythmes, pour

1. *Poétique*, c. 4.

2. Aristoph., *Grenouilles*, 914 : Ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὁρμαθοὺς ἂν μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν. — Les χορικά d'Eschyle ont souvent de huit à neuf strophes, quelques-uns en ont jusqu'à treize et seize. Consulter le tableau dressé par R. Westphal, *Prolegomena zu Æschylus Tragædien* (Leipzig, 1869), p. 10.

l'abondance des images qui lui venaient à l'esprit, pour l'expansion complète de ses idées.

Héritier direct des maîtres du lyrisme grec, Eschyle se plaît à faire valoir comme eux dans de larges compositions musicales sa science et son instinct profond des rythmes[1]. Nulle comparaison à cet égard entre lui et ses successeurs. Chez lui, le chant a encore tout son élan et toute sa liberté. Une certaine uniformité prolongée ne l'effraye pas, quand elle est justifiée par le sujet. Il en tire même d'admirables effets. Nul ne sait comme lui soutenir un rythme fondamental à travers une longue série de strophes, en le variant légèrement. Il a par exemple des chants dactyliques de toute beauté. Dans les *Perses*, quand Darius vient de rentrer pour jamais dans son tombeau, ses Fidèles chantent la gloire qu'il a donnée jadis à l'Asie. Leur chant a quelque chose d'épique; et voilà pourquoi il se déroule avec une sorte de monotonie antique comme un récit d'épopée, mais un récit découpé en strophes, qui tour à tour s'élancent en énumérations superbes et retombent, appesanties par la douleur, sur les mêmes notes graves :

« O dieux, qu'elle était grande et bonne, notre vie d'autrefois dans la paix des cités, — au temps où notre vieux roi, — le très puissant et très bon, l'invincible souverain, — Darius égal aux dieux régnait sur nous!

» Avant tout, la gloire brillait sur nos armes, et nos lois, solides forteresses, — tenaient tout sous leur empire; et les retours, — ramenant de la guerre nos soldats sans fatigue et sans blessures, — les faisaient rentrer triomphants au foyer.

» Combien de villes il a prises, sans franchir les eaux courantes de l'Halys, — sans quitter son foyer royal, — cités lacustres des étangs du Strymon, — non loin des villes de Thrace,

» Et, hors de ces étangs, combien d'autres sur la terre

1. F. Maury, *De cantus in Æschyleis tragœdiis distributione*, Paris, 1891.

ferme, dans leurs enceintes de tours, — obéissaient à notre roi, — soit aux bords du large passage d'Hellé, soit dans les golfes de la Propontis, — soit aux bouches du Pont,

» Et, en face de nos promontoires escarpés, ces îles que battent les flots, — assises près de nos rivages, — Lesbos, puis Samos, avec ses champs d'oliviers, et Chios, — Paros, et Naxos, et Myconos, — et, tout près de Ténos, terre contre terre, Andros, qui s'attache à elle.

» Puis, dans la mer encore, il avait dompté sur leurs propres rivages — Lemnos, et le sol d'Icare, — Rhodes et Cnide et les villes de Cypre, Paphos, — et Soli, et Salamis, — dont aujourd'hui la métropole est la cause de nos gémissements.

» Et ces riches cités du domaine Ionien, ces villes populeuses des Hellènes, il les avait assujetties — par ses seuls conseils; car, sous sa main, se tenait, infatigable, la force de ses hommes d'armes, — et, avec eux, mélange bruyant de nations, la foule des auxiliaires. — Mais, à présent, voici que se révèle la volonté des dieux — dans l'écroulement qu'il faut subir, dans la défaite qui nous dompte, — cruellement frappés au milieu des mers[1]. »

Il y a peut-être plus d'uniformité encore, et par conséquent un parti pris plus apparent, dans certains chants ioniques. Quand les vieillards, au début de cette même tragédie des *Perses*, rappellent le départ de l'armée qui a suivi Xerxès, c'est précisément sur ce rythme à demi oriental. Un témoignage ancien nous apprend que, bien des années après, cet admirable chant était encore dans toutes les mémoires ; car Eupolis le parodiait dans son *Maricas*[2]. On ne saurait être surpris de ce succès : la mollesse du rythme est ici tout aussi expressive que la poésie. Tandis que ces vieillards disent l'aspect terrible de cette armée de l'Asie, leur voix monte et s'abaisse tour à tour avec une sorte de monotonie lente, qu'aug-

1. *Perses*, 854. J'ai suivi la stichométrie du *Mediceus*. Défectueuse peut-être çà et là, elle a du moins pour elle de faire bien sentir certains effets de coupes métriques, qui sont tout à fait en rapport avec la pensée.

2. *Perses*, scolie du v. 66.

mente encore la liaison des membres en une longue phrase musicale non interrompue. Sont-ce des êtres vivants ou des fantômes qu'ils évoquent ainsi devant nous ? De brillantes images passent sous nos yeux ; mais ces guerriers aux armes éclatantes, ce roi sur son char, cette cavalerie superbe, tout cela ne va-t-il pas s'engloutir dans ce fond obscur où semble se perdre à chaque instant la voix languissante et découragée des chanteurs ?

» Elle a passé dès longtemps, la destructrice des cités, la royale armée, — elle a passé sur la terre voisine, — se fiant au lien de chanvre de ses radeaux, — pour franchir le détroit — de l'Athamantide Hella, — et posant sa passerelle aux crampons de fer — comme un joug sur le cou des vagues.

» Et lui, le maître impétueux des multitudes de l'Asie, le roi, — de pays en pays, — il pousse son troupeau de peuples, divin pasteur, — doublement confiant, sûr de ceux qui vont à pied, sûr aussi, sur les mers, — de ses solides marins, — Xerxès, né de l'or du ciel, mortel égal aux dieux.

» Lançant de ses yeux sombres — le regard sanglant du dragon, — avec ses mille bras et ses mille vaisseaux, — il va, pressant son attelage syrien, — faire sentir à un peuple belliqueux — les traits dompteurs d'Arès.

» Non, il n'est pas à croire qu'aucun homme, en face — de ce torrent de nations, — puisse opposer une digue assez forte — à l'assaut des vagues en fureur. — Tout fuit devant l'armée de la Perse, — devant son peuple au cœur vaillant. »

N'est-ce pas un effet analogue qu'Eschyle s'est proposé dans son autre grand chœur ionique, dans la prière finale des *Suppliantes* ? Réfugiées sur la terre d'Argos, les filles de Danaos viennent de recevoir du roi du pays la promesse formelle de son appui ; elles l'ont entendu repousser lui-même fièrement les menaces du héraut égyptien ; et pourtant, elles restent tremblantes et pleines de doute devant l'avenir ; et leurs compagnes, ou leurs servantes, n'expriment que ce qu'elles sentent

elles-mêmes confusément, en les engageant à ne pas se raidir contre la destinée. C'est ce que traduit leur dernier chant. Ici encore l'ample continuité du rythme ionique, toujours semblable à lui-même, est bien à sa place. Non seulement ce sont des étrangères qui prient sur un sol grec, mais ces étrangères sont inquiètes, incertaines des autres et d'elles-mêmes, attendant avec effroi une décision des dieux à laquelle elles se sentent incapables de résister.

Cette uniformité rythmique dans de larges développements méritait d'être signalée, parce qu'elle est propre à Eschyle. Toutefois, même chez lui, elle est déjà exceptionnelle ; et, pour caractériser à grands traits son lyrisme, ce qu'il faut y signaler, c'est plutôt la structure savante des grands ensembles. La parodos d'*Agamemnon* peut être considérée comme un des types les plus achevés de cet art qui allait disparaître. Le chœur des vieillards argiens est venu se grouper devant le palais du roi absent. Tous ensemble, ils rappellent, après dix ans, le départ des Atrides, vengeurs de l'hospitalité violée ; toute la jeunesse est partie avec eux. Surpris et inquiets, ils demandent ce que signifient les ordres de Clytemnestre, pourquoi ces feux qui s'allument sur les autels, pourquoi ces offrandes qui se préparent. Cela forme un récitatif anapestique auquel succède le chant proprement dit. — Et tout d'abord, une triade dactylique, sorte d'épopée en raccourci, dont les périodes se développent largement : des scènes plutôt que des idées ; des images et des souvenirs, à la fois brillants et sinistres : la jeunesse de l'Hellade assemblée à Aulis, des oiseaux de proie déchirant une hase pleine, présage de victoire et de violence, une prophétie où se mêlent les promesses et l'effroi, et, à la fin de chaque strophe, un refrain plaintif, qui exprime pourtant une espérance. Entre la marche qui précède et les chants plus vifs qui

vont suivre, ce premier groupe a son unité frappante. Narratif et majestueux, il cache une inquiétude qui va éclater. — Et en effet le rythme change ; et à la narration succède une méditation, qui est en même temps une prière. Zeus est tout-puissant, Zeus est toujours victorieux, Zeus enseigne aux hommes la sagesse par la souffrance. Graves idées, que le chant traduit par la fermeté brève et sonore du rythme trochaïque. Les périodes se resserrent, la pensée et le sentiment se condensent en affirmations dogmatiques. Et quand le chœur, sans changer de ton, revient au passé et nous montre de nouveau Agamemnon à Aulis retenu par le calme des vents, nous sentons que les faits sont ici l'application des doctrines, auxquelles le poète les associe dans le même développement rythmique. — Après ces quatre strophes, reprend, mais sur un rythme nouveau, le récit du sacrifice d'Iphigénie, qui remplit les six dernières strophes. C'est une narration pathétique qui répond symétriquement à la narration lente du début. — Descriptions épiques en premier lieu, réflexions religieuses ensuite, descriptions dramatiques à la fin, tel est donc le dessin général de cette belle composition lyrique. L'admiration inquiète, la crainte pieuse et raisonnée, l'émotion douloureuse s'y succèdent, par une sorte d'évolution intime et naturelle, que le rythme accuse avec autant de force que de simplicité [1].

Dans ces grands ensembles, comme on le voit, Eschyle se plaît à marquer des divisions nettes, qui en font ressortir la belle ordonnance. Outre le changement des rythmes, il emploie parfois dans ce dessein les refrains,

1. Westphal (*Prolegomena*, p. 99), a donné une analyse de ce chant. Il veut y retrouver la division en cinq parties qu'il appelle « composition terpandrienne ». C'est un excès de subtilité. Mais son analyse même fait bien ressortir les grandes lignes de la structure ici indiquée.

à l'imitation de la poésie populaire. Le peuple en effet aime, dans le développement continu d'un chant, ce retour régulier d'un thème poétique et musical qui en est l'âme. L'art, quand il devient raffiné, dédaigne au contraire cette sorte d'unité très frappante, qui lui paraît quelque peu naïve [1]. Mais Eschyle, qui a déjà la délicatesse savante des maîtres, y joint encore une simplicité antique. C'est un charme en lui que ce contraste de science et de naïveté, de combinaisons ingénieuses et d'inspirations très simples

Parmi ses compositions lyriques, il faut mentionner spécialement celles qui sont dialoguées [2]. Ce sont en général des κομμοί. Dans son théâtre, le κομμός tragique a une importance qu'il ne devait pas garder après lui ; il suffit, pour le sentir, de relire ceux des *Perses*, des *Sept* ou des *Choéphores*. Chacune de ces scènes de lamentation a sa structure propre, toujours simple sans doute, mais savante pourtant, et d'une symétrie très frappante [3]. Cette symétrie même, par la répétition voulue des mêmes effets, leur donne un air de grandeur qu'on ne trouve nulle part ailleurs au même degré dans le lyrisme tragique.

Mais tout ceci ne touche qu'à la forme du lyrisme. Ce qui en constitue la substance, c'est la poésie elle-même. Quels sont donc les caractères frappants de la poésie lyrique chez Eschyle ?

C'est incontestablement dans les parties lyriques de ses tragédies qu'Eschyle est le plus philosophe ; c'est là surtout qu'il expose ou qu'il laisse entrevoir les grandes idées qui pour lui dominent le drame et dont nous

1. *Grenouilles*, 1265 ; passage où Euripide se moque des refrains d'Eschyle.

2. Westphal, ouv. cité, chap. III, *Die amœbæisch gegliederten Chorika*.

3. Voir, dans Westphal, chap. cité, l'analyse de ces chants. Cf. Masqueray, *Théorie*, etc. p. 171, 203, 686, 306.

avons parlé plus haut. Et toutefois, il s'en faut de beaucoup que ces idées soient la matière unique, ou même principale, de son lyrisme. En général, elles occupent dans ses chœurs une position centrale qui les met en vue. C'est ce que nous venons de remarquer dans la parodos d'*Agamemnon*. Mais, comme nous l'avons observé aussi, elles y sont entourées de développements descriptifs ou passionnés, qui souvent les dépassent de beaucoup en étendue.

L'élément descriptif ou narratif est considérable en effet dans le lyrisme d'Eschyle. Nul poète n'aime plus que lui les longues énumérations, qui se déroulent avec un luxe éblouissant de noms sonores et d'images brillantes. On ne peut relire par exemple le long récitatif anapestique qui forme le début de la tragédie des *Perses*, sans être frappé de ce goût, plus dithyrambique encore que dramatique. Eschyle s'y enivre lui-même au bruit des mots retentissants qu'il assemble à l'infini; mais il faut ajouter que ce bruit n'est pas vide; car, en fait, c'est une armée formidable, la foule de tous les peuples de l'Asie, que son imagination évoque devant nous. Et quand le chant succède, dans cette parodos, à la récitation, — ce chant que nous avons traduit tout à l'heure, — alors l'énumération se resserre, pour ainsi dire, en quelques grandes images, au milieu desquelles rayonne, comme dans une transfiguration poétique, la figure royale de Xerxès. Dans *Prométhée*, c'est par une énumération semblable, quoique plus courte, que les Océanides, émues au spectacle des souffrances du Titan, associent à leur douleur toutes les races de l'Univers.

« Je gémis sur l'amertume de ton sort, ô Prométhée, et des larmes, tombant sans cesse de mes yeux attendris, coulent en ruisseaux sur ma joue humide. Avec quelle rigueur Zeus, im-

posant en maître ses lois, fait sentir aux dieux du vieux monde, l'âpreté vive de son orgueil!

» Partout, au loin, un long gémissement sur cette terre; partout la plainte des peuples sur ta grandeur d'autrefois, sur ton antique dignité, sur tes honneurs perdus et sur ceux de tes frères. Car tous les hommes qui, près d'ici, vivent sur le sol de la sainte Asie, au lamentable spectacle de ton supplice, souffrent avec toi, bien que mortels.

» Et de même, sur les rivages de Colchos, les vierges qui y font leur demeure, combattantes intrépides; et, dans la Scythie, cette foule de peuples, assis aux confins du monde, autour des eaux stagnantes du Méotis.

» Puis, en Arabie, toute cette floraison de guerriers, qui, derrière les remparts abrupts de leur ville, habitent non loin du Caucase, armée qui attend le combat, dans le frémissement de ses lances acérées.

» Une seule fois jusqu'ici, j'avais vu déjà un Titan en proie au supplice, dans les liens de fer de la souffrance, le dieu incomparable par la force de ses membres puissants, Atlas, qui prête à la terre et à la masse du ciel ses épaules pour unique appui.

» Une clameur monte des flots de la mer avec le fracas des vagues qui gémissent. Enveloppés de ténèbres, les abîmes d'Adès mugissent sous la terre; et les sources des fleuves au courant sacré murmurent au loin leur plainte lamentable. »

De semblables énumérations sont fréquentes chez Eschyle. On les retrouve chez lui jusque dans le dialogue, auquel elles contribuent à donner un tour lyrique. Elles répondent à un besoin de son imagination, qu'on pourrait appeler le besoin de l'espace et des larges horizons. Si fortes et si grandes qu'y apparaissent les images tour à tour, aucune d'elles ne fait obstacle à la vue qui doit toujours se porter au delà, librement et à l'infini. Les détails énergiques, les groupes mêmes disparaissent dans le mouvement général, qui nous emporte toujours plus loin. Il faut à Eschyle de l'immensité dans la composition de ses chants lyriques, comme dans la structure de ses trilogies.

A côté des parties descriptives, l'élément pathétique : plaintes, mouvements tumultueux de l'âme, passions ardentes, angoisses. De tous ces troubles intérieurs, les plus violents sont en général ceux qui conviennent le mieux au lyrisme d'Eschyle. La douleur simple, qui n'est mélangée ni de haine, ni du désir de la vengeance, est en quelque sorte trop féminine pour son génie. Lorsqu'il nous montre, dans les *Sept*, Antigone et Ismène pleurant leurs frères morts, nous sommes émus sans doute ; et toutefois, par la concision symétrique de leurs plaintes, par la brusquerie des antithèses, par une sorte d'âpreté dans le ton général, toute la scène nous étreint le cœur plutôt qu'elle ne nous touche. Et, à la fin des *Perses*, quand Xerxès, vaincu et désespéré, paraît sur le théâtre pour mêler ses lamentations à celles des vieillards du chœur, n'en est-il pas à peu près de même? Voici de nouveau la grande énumération lyrique, si familière à Eschyle. Dans la bouche des vieillards, toujours la même question, douloureuse et impitoyable : « Qu'as-tu fait, ô roi, de tes compagnons fidèles? Qu'as-tu fait de Pharandacès et de Pélagon? Qu'as-tu fait de Memphis et de Masistras? Qu'as-tu fait de ceux qui commandaient sous toi? Où les as-tu laissés? » Et, dans la bouche du roi, toujours le même aveu, qui semble déchirer le cœur d'où il s'échappe : « Morts et abandonnés sur les rochers de Salamine ; battus des vagues et jetés aux rivages de l'Attique. » Dialogue admirable, dont l'effet théâtral est aisé à imaginer. Mais qui ne sent qu'ici encore la grandeur même de la conception donne au pathétique une sorte de violence? Cette plainte est la plus terrible des accusations ; nous avons le sentiment d'une vengeance divine qui s'accomplit, et ce sentiment nous remplit d'effroi bien plus que de pitié. Dans les *Suppliantes* même, où le chœur est formé de jeunes filles, on ne saurait dire que le lyrisme du poète traduise, comme le sujet sem-

blait le demander, l'effet de la souffrance dans des âmes naïves et délicates. Un souffle puissant anime et soulève les larges ondulations de leur chant; il y a de la force et de la grandeur jusque dans la description qu'elles font de leur faiblesse, et leur accent est celui de la revendication ardente plus encore que celui de la plainte. Seules peut-être, les Océanides, quand elles viennent en chantant vers *Prométhée,* ont dans la voix quelque chose de cette douceur caressante et de ce frémissement d'émotion intime qui appellent les larmes :

« Sois sans crainte: c'est en amies que, toutes ensemble, au bruit de ces ailes qui fendent l'air à l'envi, nous sommes venues vers ton rocher, dès que notre père, non sans peine, eut cédé à nos désirs. Portées par les brises rapides, nous voici. Car le bruit dur des marteaux de fer, retentissant jusqu'au fond de nos grottes, en a chassé brusquement la timidité aux yeux de vierge; et je me suis élancée, pieds nus, sur ce char ailé! [1] ».

Là même, il y a plus de grâce que d'attendrissement, et cela ne dure qu'un instant. N'insistons pas. En indiquant ce qui manque au lyrisme d'Eschyle, c'est l'excès d'une qualité que nous signalons. Aussi, quand cet excès même est justifié par la situation, Eschyle est-il sans rival. Le genre de trouble douloureux que sa poésie lyrique exprime le mieux, c'est la souffrance ardente et mêlée de terreur, qui est à la fois une obsession et un délire. A de telles peintures conviennent les mouvements violents, la grandeur et l'obscurité des images, les brusques éclairs, les sursauts du style, en un mot tout ce qui lui est naturel. Aucun autre que lui n'aurait pu écrire la scène des hallucinations de Cassandre au seuil du palais d'Agamemnon.

Et ce qui est vrai de l'effroi touchant au délire l'est aussi de la passion. Nul poète lyrique n'a su peindre comme

1. *Prométhée enchaîné,* v. 130.

Eschyle l'attachement obstiné à une idée et l'exaltation croissante d'une volonté tendue vers son but. Ce que le dialogue ordinaire serait impuissant à traduire, le chant, avec la profondeur d'émotion qui lui est propre, l'interprète pour lui merveilleusement. Qui pourrait oublier, l'ayant lue seulement une fois, cette scène lyrique du début des *Choéphores*, où, tour à tour, Oreste et Électre, avec le chœur, gémissent sur le meurtre et appellent la vengeance? Qu'on se rappelle la monotonie sombre de cette passion fixée à son idée, et, sur ce fond de terreur immobile, cette succession d'images éclatantes et sinistres, ces affirmations de justice, de devoir sanglant, de réclamation élevée par les morts du fond de la tombe, ces regrets déchirants et ces visions de sang, pleines d'une sorte de joie affreuse et pourtant sainte. C'est encore par le même genre de beauté que se recommande l'hymne célèbre des Érinnyes dans les *Euménides*, ce chant « dont l'effroi fait sécher les hommes, » selon la forte expression du poète lui-même : une seule idée, une seule passion, une seule et même terreur, mais prolongée de strophe en strophe, avec cette puissance de renouvellement qui est la marque personnelle d'Eschyle.

Dans son étrange éclat, cette poésie lyrique est souvent obscure; elle l'est comme l'était sans doute la poésie dithyrambique, et pour les mêmes raisons, mais aussi pour d'autres qui lui sont propres. Celles-ci tiennent à la langue et au style d'Eschyle, dont nous avons maintenant à parler brièvement.

VIII

C'est dans les poèmes épiques d'une part, dans les œuvres des lyriques de l'autre, qu'Eschyle a puisé les principaux éléments de son langage. Mais dans ses em-

prunts et ses imitations, il doit bien plus au lyrisme qu'à l'épopée [1]. Le style épique était trop égal pour lui, et son ampleur, si bien appropriée aux longues narrations, ne pouvait convenir au drame, contraint par sa nature même de se resserrer. Le style lyrique, plus hardi, plus brusque, plus condensé, s'y adaptait au contraire à merveille. Ajoutons qu'il se prêtait mieux aussi à l'expression des idées philosophiques, inconnues au temps de l'épopée, mais de jour en jour plus présentes à l'esprit des contemporains d'Eschyle.

Cette influence du lyrisme est si profonde et si constante chez lui qu'il est impossible de distinguer dans ses tragédies, comme dans celles de Sophocle ou d'Euripide, un style lyrique et un style dramatique, réservés chacun à des parties distinctes des mêmes pièces. En général, la langue que parlent ses personnages dans le dialogue n'est pas différente en nature de celle qu'il leur prête dans les parties chantées. Dans un cas comme dans l'autre, il y a plus ou moins de hardiesse, suivant l'état moral qu'il veut dépeindre et aussi selon les objets qu'il décrit; mais partout, en somme, le caractère fondamental est le même, et ce caractère est celui qu'Aristote appelait dithyrambique, en l'opposant au caractère épique. En l'adoptant résolument, Eschyle créa la langue de la tragédie, en même temps que la sienne propre [2]. Cinquante ans après sa mort, quand Aristophane composait ses *Grenouilles,* la pompe obscure et l'éclat extraordinaire de cette vieille poésie semblait quelque chose d'étrange, mais d'admirablement

1. Schol. *Choéph.* 427 : Κωμῳδεῖται ὡς διθύραμβος. A propos de l'expression 'Ασίης μηλοτρόφου (*Perses,* 763), nous savons par hasard qu'elle est empruntée à Archiloque (Schol. Euripide, *Médée,* 713). Naturellement la plupart des emprunts de ce genre nous échappent.

2. Aristoph., *Grenouilles,* 1004 : 'Αλλ' ὦ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνά — καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον.

puissant; c'est encore l'impression qu'en ressent le lecteur moderne [1].

La force descriptive est ce qui frappe tout d'abord dans la langue d'Eschyle. Les images se pressent dans son esprit et elles s'en échappent avec une sorte de violence. Jamais chez lui, ou presque jamais, la vision calme et reposée, qui laisse à l'objet le temps de se montrer pleinement; toujours le mouvement et l'agitation, qui font ses images si dramatiques. Au lieu d'une vue complète, des aspects passagers, des traits brusques, comme des éclairs. Peu de comparaisons, car la comparaison est un développement, c'est-à-dire un arrêt de l'esprit sur les mêmes choses; en revanche, des métaphores condensées, des synthèses d'images en quelque sorte. L'intensité de la vie dans les détails, la hardiesse dans le groupement, voilà ce qui le caractérise.

C'est là le dehors. En outre, derrière l'imagination, il y a chez Eschyle un esprit à la fois très vigoureux et très subtil. De là une association de l'idée à l'image, qui lui est tout à fait propre. Lorsque les aèdes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* voulaient décrire la mer, ils représentaient d'un mot ou sa couleur, ou son immensité, ou le bruit de ses flots [2] : toutes leurs épithètes étaient de pures images, qui ne visaient qu'à exprimer une sensation. Mais quand Eschyle, par la bouche de son Prométhée, nous montre, dans un vers d'une transparence merveilleuse, « l'innombrable sourire des flots » (ποντίων τε κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα), c'est vraiment tout autre chose. L'image est magnifique dans sa grandeur sereine, mais il y a plus qu'une simple image, il y a

1. Quintilien, *Inst. orat.*, X, 1, 66 : Sublimis et gravis et grandiloquus, sæpe usque ad vitium.

2. Πόντος οἶνοψ, ἰοειδής, ἠεροειδής, εὐρύς, ἀπείριτος, κυμαίνων, πολύκλυστος, ἅλς πολιή, μαρμαρέη.

aussi une idée. Prométhée souffre, et l'immense nature sourit autour de lui. On peut entendre cela au sens moderne ou au sens plus naïf de l'antiquité, peu importe; la pensée nous tente, parce qu'elle est à fois fine et profonde. Il en est ainsi très fréquemment chez Eschyle : il a des conceptions abstraites de penseur, qu'il réalise dans des expressions ou des images de poète. Qu'est-ce pour lui que le chant des Érinnyes ? Il faut faire violence à notre langue pour le traduire à peu près :

« Délire et vertige, embrasement du cœur, hymne des Érinnyes, enchaîneur d'âmes, qui chante sans phorminx et qui dessèche les hommes. »

Parfois même, la finesse est excessive; l'image devient trop ingénieuse, ce qui est un défaut; le jeu de la pensée prévaut sur la sensation. Quand le poète nous montre, dans un beau passage des *Sept*, Typhon « dont l'haleine enflammée s'échappe en une sombre vapeur », la beauté descriptive de l'expression grecque[1] nous fait voir ce que le poète lui-même a conçu ; mais quand il ajoute que cette vapeur est la « sœur tourbillonnante du feu » (αἰόλην πυρὸς κάσιν), l'idée trop ingénieuse détourne l'esprit et affaiblit l'impression. Hâtons-nous de dire que cela est rare chez Eschyle. S'il est ingénieux, il s'en faut de beaucoup qu'il ne soit bel esprit. L'imagination puissante et une sorte de naïveté de génie dominent tout et couvrent de leur jeunesse éclatante ces légers abus de la pensée.

Les mots chez Eschyle sont, comme les choses qu'ils traduisent, brillants et complexes, sonores et ingénieux. Nul n'aime plus que lui les composés[2]; il les crée avec

1. V. 480. Ἱέντα πύρπνοον διὰ στόμα λιγνὺν μέλαιναν.

2. Aristoph., *Grenouilles*, 824 : ῥήματα γομφοπαγῆ. Quatre vers plus haut, φρενοτέκτων ἀνήρ « un homme à l'esprit constructeur » ; il dresse de vraies *charpentes d'idées* en effet.

audace et liberté [1], mais aussi avec un remarquable instinct de poète et de musicien. Ce qu'il leur demande d'abord, c'est de ne pas ressembler au parler commun; il faut, pour lui convenir, qu'ils aient grand air [2]; ensuite, qu'ils associent une idée ou une sensation forte à un son large et plein. Aristophane les appelait en riant « des mots à cheval » (ῥήματ' ἱπποβάμονα) [3], ce qui ne l'empêchait pas de les admirer. Et rien n'est plus justifié que cette admiration; car les grands mots sont malaisés à manier. Vides de sens, ils sont ridicules; et soutenus par la pensée seule, ils sont au moins disproportionnés. Pour qu'on les juge appropriés, il faut qu'ils soient non seulement pleins de sens, mais pleins de passion et d'enthousiasme. Voilà justement le don d'Eschyle [4]. En lui, la source poétique est si large, le flot si abondant et si fort [5], que nous sommes ravis de voir les idées et les images s'élever incessamment sous nos

1. Aristoph., *Grenouilles*, 932 : moqueries sur le ξουθὸς ἱππαλεκτρυών. Beaucoup de ces composés sont devenus très obscurs de fort bonne heure. Voyez *Choéphores*, 343, νεοκρᾶτα, compris par le premier scoliaste, mais étrangement traité par ses successeurs. — Eschyle a été parmi les poètes tragiques le plus grand inventeur de mots. Dindorf (*Lexic. Æschyleum*, p. 404) exprime ainsi le résultat d'une comparaison faite à ce point de vue entre les trois grands tragiques grecs : Ex duobus hujusmodi indicibus statim intelligitur Euripidem, qui communi ætatis suæ lingua atticorum utebatur, perpauca ipsum invenisse vocabula, paullo plura Sophoclem, longe plurima Æschylum, cujus vel in septem quæ supersunt fabulis perditarumque fragmentis centena reperiuntur vocabula nusquam alibi lecta, et haud dubie millena lecta fuerunt in fabulis plus quam sexaginta quæ perierunt. — Cf. Todt, *De Æschylo vocabulorum inventore*, Halle, 1855.

2. C'est ce que l'Euripide d'Aristophane fait entendre ironiquement par l'expression injurieuse κομπάσματα (*Gren.*, 940).

3. *Grenouilles*, 821 : ῥήματ' ἱπποβάμονα. Ibid., 924, ῥήματα βόεια... — ὀφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δεῖν' ἄττα μορμορωπά, — ἀγνῶτα τοῖς θεωμένοις. Et encore, 929 : ῥήματ' ἱππόκρημνα — ἃ ξυμβαλεῖν οὐ ῥᾴδιον ἦν.

4. *Grenouilles*, 1059 : ἀνάγκη — μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν.

5. *Grenouilles*, 825 : γηγενεῖ φυσήματι.

yeux en gerbes éblouissantes et retomber avec une sorte de fracas.

Mêmes observations sur le développement et la liaison des idées. L'accumulation est la forme naturelle de la phrase d'Eschyle. L'image chez lui projette l'image, la pensée rayonne et se réfléchit dans la pensée. Ses alliances de mots, ses appositions inattendues ne sont que l'effet de cette fécondité. Il aime, pour ainsi dire, l'énumération dans le détail des idées, comme il l'aime dans leur groupement général. Mais, chose remarquable, il sait allier ce besoin d'expansion avec la concision la plus saisissante : les choses s'assemblent dans sa phrase en groupes compacts, qui se complètent ou s'opposent entre eux. C'est qu'il y a en lui, dans le poète dithyrambique, un raisonneur, un attique à l'esprit vif et pénétrant, saisissant les rapports intimes des idées et les dégageant avec force. Le lyrique se précipite, crée les formes, les jette à profusion; le raisonneur les analyse et les éclaire. La plupart de ses dialogues stichomythiques sont bien remarquables à cet égard; le vers y répond au vers avec une symétrie qui n'est pas exempte de raideur; mais cette symétrie même crée des ressemblances et des contrastes qui éclatent à l'improviste; et, pour les accuser davantage, la pensée se condense, tantôt avec force, tantôt avec adresse.

Ce qui manque encore à cette langue, au point de vue dialectique, c'est la souplesse. Elle ne sait pas se détendre à volonté; elle met trop de choses ensemble et des choses trop discordantes; elle soupçonne à peine l'art de coordonner les aspects successifs des idées et d'y répartir également la lumière[1]. Mais il faut bien le dire : ce qui lui faisait défaut ne pouvait être acquis qu'en perdant en partie ce qui lui donne son grand caractère. La

1. *Grenouilles*, 927 : Σαφὲς δ' ἂν εἶπεν οὐδὲ ἕν, et plus loin, 1045 : οὐ γὰρ ἐπῆν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι.

langue de Sophocle aura justement cette aisance, cette perfection du savoir-faire encore absente de celle d'Eschyle : aura-t-elle, malgré sa force, la même puissance et la même originalité ?

IX

Ces dons variés ont fait d'Eschyle la plus grande figure de poète du ve siècle. Dans l'histoire de la poésie grecque, son œuvre se place immédiatement au-dessous de celle d'Homère. Il a créé la tragédie, comme l'auteur de l'*Iliade* avait créé l'épopée. Ses chefs-d'œuvre, en s'imposant à l'admiration de ses contemporains, firent oublier tout ce qui avait précédé et déterminèrent tout ce qui parut ensuite. Pendant plus d'un siècle, on les reprit sur la scène d'Athènes[1]. Ses grands successeurs, Sophocle et Euripide, modifièrent bien certains aspects de son art, mais, dans ses grands traits, la tragédie grecque resta ce qu'il l'avait faite. L'imagination athénienne l'avait vue apparaître tout à coup, grâce à lui, si grande et si belle, qu'elle ne pouvait plus la concevoir autrement. Cet empire d'Eschyle est particulièrement curieux à observer chez Euripide, dont le génie est si différent. Malgré lui, le poète novateur revient sans cesse aux exemples du maître. Il le critique, et pourtant il l'imite ; il essaie de se révolter, et il retombe sous sa domination. Au ive siècle, il est vrai, la popularité d'Eschyle semble diminuer ; on ne joue plus ses pièces que rarement ; mais alors même, aucune grande innovation ne se produit en dehors de la tradition qu'il a fondée. Plus tard, quand un certain goût d'archaïsme se mêle à toutes les tentatives de

1. *Vie anonyme* : Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον ὡς ψηφίσασθαι μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν. Cf. Quintilien, X, 1, 66.

l'art, on revient à lui. Callimaque lui emprunte des expressions, Lycophron s'inspire de sa pensée. Par les Alexandrins, ses œuvres passent aux Romains, et elles revivent chez leurs poètes tragiques.

A l'influence littéraire, si profonde, s'ajoute l'influence morale. Aristophane, dans une scène célèbre des *Grenouilles*[1], a fait ressortir très vivement l'impression que les œuvres du grand poète avaient produite dans l'âme athénienne. On ne peut douter qu'elles ne l'aient en effet exaltée merveilleusement. Et cette exaltation était pleine d'énergie. Quelle que fut la terreur qui pesait souvent sur ses drames, un idéal d'héroïsme s'élevait encore au-dessus de tout. L'âme humaine, bien que soumise à un pouvoir supérieur, se montre chez lui comme un ensemble de forces morales d'une puissance extraordinaire. On est saisi d'admiration en voyant, dans ses drames, tout ce que l'idée et la passion peuvent obtenir d'elle. Dans le crime ou dans l'affirmation du droit, dans l'action ou dans la souffrance, il l'a représentée comme capable d'un effort qui la fait vraiment grande. Entre tous les créateurs d'idéal, il n'en est aucun peut-être qui l'ait égalé à cet égard.

1. V. 1006 et suiv.

CHAPITRE VI

SOPHOCLE

BIBLIOGRAPHIE

Manuscrits. On s'accorde généralement à considérer les divers manuscrits de Sophocle, aujourd'hui dispersés dans les bibliothèques d'Europe, comme des copies d'un même exemplaire, qui serait le manuscrit de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, dont nous avons déjà parlé à propos d'Eschyle (Bibl. Laur., plut. 32, 9 ; xe ou xie siècle). Ce manuscrit (*Laurentianus* A : L de Dindorf) contient les sept tragédies subsistantes de Sophocle. Il est d'ailleurs assez incorrect. C'est Dindorf qui en a fait ressortir la valeur et qui l'a fait reconnaître comme la base nécessaire de tout travail critique.

Les autres mss. n'ont donc probablement qu'un très faible intérêt. Toutefois, l'opinion de Dindorf ayant été contestée, il est bon de mentionner au moins le n° 2725 du fonds de l'abbaye de Florence, dans la Bibliothèque Laurentienne (G de Dindorf), manuscrit du xive siècle, qui contient *Ajax, Électre, Œdipe roi*, et qui semble avoir conservé la vraie leçon dans plusieurs passages. — Les pièces qui ont été le plus souvent copiées sont *Ajax*, *Électre*, *Œdipe roi*, les seules qui fussent ordinairement étudiées dans les écoles byzantines.

Scolies. Ce qui a été dit plus haut des scolies d'Eschyle s'applique aussi à celles de Sophocle. Les meilleures de beaucoup sont celles du *Laurentianus*. Elles ont été complétées et corrigées à l'aide du *Florentinus* G. Il y a en outre une masse considérable de scolies byzantines, qui se rapportent surtout aux trois pièces qu'on avait coutume d'étudier dans les écoles du Bas-Empire.

Les scolies du ms. L parurent pour la première fois dans l'édition de Sophocle publiée à Rome en 1518 ; d'où leur nom

vulgaire de *scolies romaines*. La principale recension de ces scolies, après celle de Brunck (1786), a été celle de Elmsley et Gaisford (1825).

Dindorf a donné, en deux volumes (*Scholia in Sophoclem*, Oxford, 1852), une excellente recension des scolies du ms. L et un choix judicieux des autres, d'où il a tiré tout ce qui a quelque valeur. Dans le tome II, p. XVIII et suiv., dissertation de G. Wolf, *De scholiorum Laurentianorum auctoritate*. Recension plus récente de M. Papageorgios, *Scholia in Sophoclis tragœdias vetera*, 1888, Biblioth. Teubner.

Éditions. L'édition princeps des tragédies de Sophocle a été donnée à Venise par les Aldes en 1502. — Turnèbe (Paris, 1553) institua un texte assez différent de celui des Aldes, en se servant d'un manuscrit qui avait été revu et corrigé arbitrairement par Démétrius Triclinius. Ce texte, qui supprimait un certain nombre de difficultés, a joui pendant plus de deux siècles d'une grande autorité, et les éditions qui se sont succédé durant ce temps l'ont toutes plus ou moins reproduit. Brunck, le premier (*Sophoclis quae exstant omnia*, Strasbourg, 1786), rejeta ce texte altéré, pour revenir à celui des Aldes, qu'il améliora.

De notre temps, les tragédies de Sophocle ont été l'objet d'une série d'importants travaux, critiques et exégétiques. Le principal honneur de cette grande entreprise revient à G. Dindorf (*Sophoclis tragœdiæ et fragmenta*, Oxford, 1832-49 ; texte revu et corrigé dans ses *Poetæ scenici*, 5e éd. Leipzig, 1869) ; le texte qu'il a établi a été adopté dans la Bibliothèque Didot ; c'est aussi celui qu'a suivi, en le corrigeant et en l'améliorant, M. Tournier, dans ses éditions successives, publiées par la maison Hachette (*Les Tragédies de Sophocle*, 2e éd. Paris, 1877). A côté du nom de Dindorf, il faut placer celui de Wunder, auteur d'une édition justement renommée par son commentaire (Leipzig, 1831-78), et ceux de Schneidewin et Nauck, dont le Sophocle (1849-78), plusieurs fois réédité et amélioré, est aujourd'hui le plus en usage. Pour les fragments, voir, en tête du chap. II, l'indication des recueils où ils se trouvent.

Lexiques. Deux lexiques spéciaux de Sophocle doivent être cités ici. Le premier est celui d'Ellendt, publié en 1826, à la fin de son édition ; il a été de nos jours revu et rajeuni par H. Genthe, Berlin, 1867-72. Le second est celui de G. Dindorf, qui a paru à Leipzig en 1871.

SOMMAIRE

I. Vie et caractère de Sophocle. — II. Son œuvre. Les tragédies perdues et les tragédies subsistantes. — III. Conception nouvelle du drame. La volonté humaine érigée en principe d'action. — IV. Psychologie dramatique. Les caractères. — V. Réduction des parties lyriques. Charme et noblesse du lyrisme de Sophocle. — VI. Comment il modifie la langue de la tragédie.

I

Comme Eschyle, Sophocle était de pure race athénienne [1]. Né entre 497 et 495 au bourg de Colone, à peu de distance d'Athènes, il semble qu'il ait réuni en lui dès sa naissance les deux éléments de l'âme nationale, la saine et vigoureuse simplicité de la population rustique, attachée aux choses du passé, et l'activité d'esprit que développaient alors, dans la population urbaine, les intérêts croissants du commerce et de la politique [2]. Une religion poétique et vivante, nullement oppressive, qui était une satisfaction du cœur plutôt qu'une préoc-

1. Les sources principales de la vie de Sophocle sont une *Vie anonyme*, qu'on trouve dans la plupart des editions; les quelques données du marbre de Paros; enfin une courte notice de Suidas. Il faut y ajouter un petit nombre de témoignages isolés. Voir, dans l'édition de Dindorf (t. VIII), la vie de Sophocle, où tous ces textes sont réunis et discutés.

2. Son père, Sophillos, possédait en ville deux ateliers pour le travail du fer et du bois, et il devait avoir une maison de campagne à Colone, non loin des bords du Céphise, puisque c'est là que naquit le poète. Le tombeau de famille était près de là, sur la route de Décélie, à onze stades de la ville (*Vie anonyme*). Sophillos, enrichi sans doute par l'industrie, semble avoir été un personnage; Pline (*Hist. nat.*, XXXVII, 2, 1) dit, en parlant du poète, *principe loco natus*, et le biographe anonyme : Καλῶς ἐπαιδεύθη καὶ ἐτράφη ἐν εὐπορίᾳ.

cupation de la pensée, fut pour Sophocle un des fruits de cette tradition domestique, tout enveloppée de chers souvenirs. Il entra dans la vie avec une âme heureuse, une imagination sereine, un esprit sain et actif, que rien ne troublait.

A mesure qu'il grandit, Athènes le façonna de plus en plus à son image. Quelques témoignages précieux nous le montrent associé aux fêtes, aux manifestations artistiques et littéraires de ce temps. Il étudie les poètes nationaux, Homère et le cycle épique, les représentants du lyrisme et de l'élégie. Il s'initie à la musique auprès de Lampros, que les anciens nous représentent comme un des meilleurs maîtres d'alors, fidèle aux principes, et digne d'être nommé à côté de Pindare et de Pratinas. En même temps, il fréquente la palestre et il est couronné aux concours gymniques. Sa grâce naturelle et sa beauté d'adolescent le distinguent entre les jeunes gens de son âge. Quand Athènes, en 480, après la victoire de Salamine, célèbre la fuite de ses ennemis par une action de grâces solennelle, c'est Sophocle, alors âgé de quinze ou seize ans, qui est chargé de conduire le chœur des jeunes gens en jouant de la lyre [1]. Plus tard, lorsqu'il paraît lui-même sur le théâtre, il profite volontiers des occasions pour y faire valoir son élégance naturelle et son adresse : dans le rôle de Nausicaa, on le vit, travesti en jeune fille, jouer à la balle avec ses compagnes ; dans celui de l'aède Thamyris, il ne craignit pas de reproduire devant le public athénien le jeu du célèbre cithariste rivalisant avec les Muses.

On ne nous dit pas que Sophocle ait eu des relations avec aucun des philosophes de ce temps ni qu'il ait participé à leurs études. Ce n'est pas là sans doute une omission. Rien dans son œuvre ne révèle un esprit avide de

1. *Vie* : Μετὰ λύρας γυμνὸς ἀληλιμμένος τοῖς παιανίζουσι τῶν ἐπινικίων ἐξῆρχε.

l'inconnu. En fait de philosophie, celle de la vie commune a dû lui suffire. Les vieilles réflexions des poètes sur la destinée humaine formaient pour son usage un fonds de sagesse, que son expérience personnelle enrichissait jour par jour d'observations particulières, mais qu'il n'éprouvait pas le besoin de dépasser. Encore moins se souciait-il d'agiter les questions obscures de l'origine et de la nature vraie des choses. Il y avait en lui une habitude héréditaire de croyance tranquille [1], qui semble l'avoir tenu toujours en dehors des plus vives curiosités contemporaines.

Les années de pleine maturité de Sophocle furent aussi celles du plus large épanouissement du génie athénien. Après avoir assisté dans son enfance à la fin de la seconde guerre médique, il vit, de trente à soixante ans, la puissance successive de Cimon et de Périclès. La vie était alors heureuse et brillante à Athènes, et il dut en jouir plus que personne. De grandes et belles choses se faisaient au loin et dans la ville même. On y disputait à l'assemblée publique sur de graves intérêts; on bâtissait le Parthénon et les Propylées ; Phidias, Ictinos et Alcamène rivalisaient d'art et de génie. Les spectacles étaient pompeux, et tous cependant portaient la marque du bon goût et d'une élégance discrète. Les étrangers affluaient, de la Grèce d'Asie et de la Grèce d'Italie ou de Sicile : Athènes était vraiment le centre et le foyer de la vie hellénique; toutes les idées nouvelles convergeaient vers la grande cité, pour y prendre quelque chose de son caractère et s'y faire plus ou moins athéniennes.

Au milieu de ce mouvement, et parmi tant d'occasions qui s'offraient aux ambitieux, Sophocle ne songea pas à

1. *Vie* : Γέγονε δὲ καὶ θεοφιλὴς ὁ Σοφοκλῆς ὡς οὐκ ἄλλος. En disant qu'il était aimé des dieux (θεοφιλής), le biographe donne naturellement à entendre qu'il les honorait d'un culte sincère.

se faire honneur autrement que par son art. « Dans les affaires publiques, nous dit un de ses contemporains, il ne montrait ni plus d'aptitude, ni plus d'activité que tout autre : c'était un des bons citoyens d'Athènes, et rien de plus [1]. » Pourtant, il ne se dérobait pas non plus à la confiance populaire. Il fut deux fois stratège, et il paraît avoir exercé aussi les fonctions d'hellénotame [2]. On peut conclure de là que son intelligence vive et facile s'appliquait, quand il le fallait, à la guerre et aux finances, avec cette souplesse qui était d'ailleurs un des traits distinctifs de l'Athénien. Dans les mauvais jours, on le trouva prêt à servir sa patrie avec dévouement. Après le désastre de Sicile, en 413, il fut élu membre du collège de six magistrats chargés de proposer des mesures de salut. Un peu plus tard, en 411, il fit partie d'un comité de trente membres qui devaient préparer la modification de la constitution. Mais il se sépara des quatre cents, lorsque ceux-ci voulurent gouverner sans l'assemblée [3].

Ces détails n'ont d'intérêt pour nous qu'autant qu'ils nous font mieux connaître le caractère de Sophocle. Il en est de même de ceux qui concernent sa vie privée. On vantait la facilité de son humeur. Heureux de ses propres succès, il n'était point jaloux de ceux des autres [4].

1. Ion dans Athénée, XIII, p. 603, E : Τὰ μέντοι πολιτικὰ οὔτε σοφὸς οὔτε ῥεκτήριος ἦν, ἀλλ' ὡς ἄν τις εἷς τῶν χρηστῶν Ἀθηναίων.

2. Il fut stratège en 430 pendant l'expédition de Samos (Ibid. et *Vie*; d'après l'argument d'*Antigone*, cet honneur lui aurait été conféré en raison de l'impression produite par cette pièce); il le fut encore en même temps que Nicias (Plutarque, *Nicias*, c. 15). — Pour les fonctions d'hellénotame, voir Dindorf. *Vie de Sophocle*. — La *Vie anonyme* nous apprend aussi qu'il dut à la considération dont il jouissait d'être investi du sacerdoce du héros médecin Alcon (Cf. J. Martha, *Sacerdoces athéniens*, p. 149 et 169).

3. Foucart, *Rev. des Études Grecques*, 1893.

4. Aristoph. *Grenouilles*, 88 : Ὁ δ' εὔκολος μὲν ἐνθάδ', εὔκολος δ' ἐκεῖ. Cf. Ibid. 788 et suiv. *Vie* : Τοῦ ἤθους τοσαύτη γέγονε χάρις ὥστε πάντη καὶ πρὸς ἁπάντων αὐτὸν στέργεσθαι.

L'habitude de réfléchir et de composer ne l'avait rendu ni rêveur ni morose. Une belle statue du musée de Latran nous le fait voir dans la force de l'âge, l'air grave et doux, suivant sa pensée sans effort, le regard profond, mais non distrait. Il avait des mœurs avenantes et sociables. Nullement ennemi des plaisirs tempérés, il savait se montrer enjoué dans un banquet et plaisanter avec grâce au milieu d'un cercle d'amis. Sa conversation était alors pleine de cette ironie attique qui est si charmante dans les dialogues de Platon[1]. Sincèrement touché du spectacle de la beauté vivante, il se plaisait, en véritable Athénien, à l'admirer, à lui rendre hommage avec l'élégante liberté de langage qui était dans les mœurs du temps et que nous retrouvons chez Socrate[2]. Probablement même, cédant aux impressions vives de sa nature, il connut parfois de véritables passions. Le vieux Képhalos, dans la *République* de Platon, rapporte que, arrivé à un âge avancé, le poète se félicitait en souriant de s'être enfin dérobé, comme un esclave fugitif, à la dure servitude de l'amour « maître enragé et sauvage[3] ». Il n'y a aucune raison de mettre en doute l'authenticité de ces paroles. Seulement, en les interprétant, il est bon de tenir compte de cette ironie mondaine que nous venons de signaler. Les collectionneurs d'anecdotes ne

1. Voyez le récit d'Ion cité plus haut. — Quelques fragments de ses drames satyriques attestent la gaieté dont il était capable. Il y a telle de ses joyeuses plaisanteries qui étonne notre goût moderne, par exemple dans les fragments de son Ἀχαιῶν σύλλογος.

2. Outre le passage d'Ion, cf. Plutarque, *Periclès*, 8, et Cic. *de Offic.* I, 40. Ovide dans ses *Tristes* (II, 411), a pu s'autoriser de son drame Ἀχιλλέως ἐρασταί pour excuser la légèreté de quelques-unes de ses œuvres à lui :

> Nec nocet auctori mollem qui fecit Achillem
> Infregisse suis fortia facta modis.

3. *République*, I, c. 3. Comparer, malgré la grande différence du ton, la description spirituelle que le poète fait de l'amour (Nauck, fr. 154).

l'ont pas compris, et c'est une raison de nous défier d'eux. Il y avait en Sophocle une modération naturelle, qui a dû dominer en somme dans sa vie au dessus des troubles passagers, si violents d'ailleurs qu'ils aient pu être. Malgré cette heureuse disposition, il eut ses peines, et, comme la plupart des hommes, il en fut lui-même l'auteur, en partie du moins. Marié à Nicostrate, il eut d'elle plusieurs fils, parmi lesquels Iophon, poète tragique, lui aussi, que nous retrouverons ailleurs. Plus tard, et même, selon Athénée, lorsqu'il n'était déjà plus jeune, il se lia avec une courtisane de Sicyone, Théoris, qui lui donna un fils, Ariston; celui-ci, à son tour, devint dans la suite père de Sophocle le jeune, que le vieux poète vit encore grandir et qu'il aima d'une tendresse toute particulière. Entre ces enfants, d'origine et de situation différentes, il y eut, dit-on, des rivalités, dont le père eut à souffrir. On sait comment, d'après une tradition qui, en ce qu'elle a d'essentiel, ne semble pas indigne de foi, ces querelles domestiques aboutirent à un débat judiciaire. Tout cela nous laisse deviner la part de souffrance qu'il y eut dans l'existence de cet homme heureux. Averti parfois, lui aussi, de la dureté naturelle des choses, il dut sans doute à ces leçons intimes une connaissance plus juste de la vie; et ainsi se mêla à la sérénité naturelle de son esprit cette pointe d'amertume qui en fait la saveur.

Tout ce que nous savons de certain sur les amitiés de Sophocle, c'est qu'il connut le grand historien Hérodote. A l'âge de cinquante ans, il lui adressait une élégie familière, dont le premier vers nous est resté[1]. Mais dans cette Athènes, si brillante alors, où se rencontraient tant de grands esprits, les relations du glorieux poète, qui était en même temps un homme affable, ne purent

1. Plutarque, *An seni*, etc., c. 3.

pas ne pas être nombreuses et variées. Si nous les ignorons, nous en sentons du moins l'influence dans ses œuvres. Elle s'y reconnaît à la souplesse de la dialectique, à la richesse des idées, à une grâce alerte et à une finesse d'intentions qui ne pouvaient se développer que dans les entretiens d'hommes spirituels et distingués.

La principale préoccupation de Sophocle fut le théâtre. Selon le témoignage positif de Plutarque, il fit représenter sa première tétralogie sous l'archontat d'Apséphion (en 469-8 avant J.-C.). Agé alors de vingt-huit ans, il fut vainqueur du vieil Eschyle. S'il faut en croire Plutarque, le prix aurait été décerné par Cimon et les autres stratèges, choisis exceptionnellement comme juges [1]. A partir de ce moment jusqu'à sa mort, il dut faire jouer en moyenne une tétralogie tous les deux ans. Aucun poète ne fut plus souvent vainqueur que lui. Jamais, dit-on, il ne descendit au dessous du second rang [2]. Dans sa jeunesse, il joua lui-même quelques-uns de ses rôles, selon l'ancien usage; plus tard, il y renonça, à cause de la faiblesse de sa voix.

Ces quelques indications suffisent à nous montrer en Sophocle l'Athénien par excellence. On comprend qu'Athènes l'ait aimé et qu'il ait lui-même aimé Athènes. Des souverains étrangers voulurent, dit-on, l'attirer chez eux : il refusa leurs offres. La ville qui l'avait vu naître était doublement sa patrie : car il y tenait par l'intelligence autant que par le cœur. Il s'y éteignit doucement, âgé de plus de quatre-vingt-dix ans, en 405 avant notre ère, laissant le souvenir d'un homme heureux [3],

1. Plutarque, *Cimon*, 8. Cf. pour la date, *Marbre de Paros*, ép. 56.

2. Carystios dans la *Vie anonyme*. Le nombre de ses victoires fut, selon le même témoignage, de vingt; selon Diodore (XIII, 103), de dix-huit; selon Suidas, de vingt-quatre.

3. Fragm. des *Muses* de Phrynichos, pièce jouée en 405 (Kock, *Fragm. comic. gr.*, Phrynichos, fr. 31) ;

Μάκαρ Σοφοκλέης, ὃς πολὺν χρόνον βιοὺς

Ceux qui ornèrent son tombeau y firent sculpter une sirène, comme emblème de cette merveilleuse poésie dont l'enchantement survivait. Quant à Athènes, elle rendit un culte à Sophocle en lui élevant un sanctuaire, où elle lui offrait des sacrifices annuels comme à un héros.

II

Nous ne savons qu'approximativement combien Sophocle avait composé de pièces. Il semble que le critique alexandrin Aristophane de Byzance en reconnût cent vingt-trois pour authentiques. On peut admettre en tout cas que ce nombre ne s'éloigne guère de la vérité[1].

Fidèle à la tradition de ses prédécesseurs, et surtout aux exemples d'Eschyle, Sophocle n'eut certainement pas la pensée de renouveler la matière dramatique. Un grand nombre des sujets qui avaient été mis avant lui sur la scène lui parurent bons à reprendre, et il n'y a pas lieu de croire que son théâtre, s'il nous eût été conservé dans son ensemble, eût offert, quant aux événements choisis, un aspect très différent de celui d'Eschyle [2]. La guerre de Troie et les Retours y étaient représentés par environ trente-cinq pièces, tragédies ou drames satyriques[3]: c'était à peu près le quart de l'en-

ἀπέθανεν, εὐδαίμων ἀνὴρ καὶ δεξιός,
πολλὰς ποιήσας καὶ καλὰς τραγῳδίας·
καλῶς δ' ἐτελεύτησ' οὐδὲν ὑπομείνας κακόν.

1. Les leçons des mss. du Βίος varient entre 104 et 140 : le *Laurentianus* porte 130. De ces 130, le biographe dit qu'il faut défalquer 17 pièces non authentiques : resteraient donc 113. Mais Suidas (Σοφοκλῆς) dit 123. Dindorf accorde les deux témoignages en substituant, dans le chiffre des pièces non authentiques donné par le Βίος, 7 à 17 (ζ' au lieu de ιζ'). Le même savant a dressé une liste de 115 titres connus.

2. Welcker, *Die Griechische Tragoedien*, t. I, p. 59 et suiv.

3. Voici les titres des pièces que l'on peut rapporter avec plus ou moins de certitude à cette catégorie : Le *Jugement de Pâris*,

semble; il ne nous reste de ce groupe que trois tragédies, *Ajax*, *Philoctète*, *Électre*. Eschyle n'avait guère tiré de cette même matière épique qu'une quinzaine de pièces. Sophocle y fit donc des emprunts beaucoup plus nombreux : et trois ou quatre seulement des pièces de cette série semblent avoir été prises dans l'*Iliade* ou dans l'*Odyssée* ; les autres lui furent inspirées par les récits d'Arctinos, de Leschès, de Stasinos et d'Hagias de Trézène [1].

En revanche les légendes dionysiaques, chères à Eschyle, semblent avoir eu peu d'attrait pour Sophocle. Tandis que l'on compte dans le théâtre d'Eschyle une dizaine de pièces de ce groupe, et la plupart sans doute de haute valeur, on ne peut guère y rattacher avec certitude dans celui de Sophocle que le *Drame dionysiaque* (Διονυσιακός), d'ailleurs à peu près inconnu [2]. L'exaltation, qui était de l'essence même de ces fables, convenait mal à son génie.

Ce n'est pas à dire toutefois qu'il eût de l'aversion pour les sujets sombres, pourvu qu'il pût y peindre des âmes en possession d'elles-mêmes. La légende des Pélopides lui avait fourni plusieurs tragédies [3]. Le cycle thé-

Alexandre, les *Laconiennes*, les *Noces d'Hélène*, les *Mysiens* ou *Télèphe*, la *Folie d'Ulysse*, le *Rassemblement des Achéens*, *Iphigénie*, les *Bergers*, *Hélène réclamée*, les *Anténorides*, *Palamède*, l'*Arrivée de Nauplios*, les *Amants d'Achille*, les *Prisonnières*, les *Phrygiens*, *Troïlos*, *Phénix*, les *Éthiopiens* ou *Memnon*, *Ajax porte-fouet*, les deux *Philoctète*, les *Scyriens*, *Sinon*, *Laocoon*, *Priam*, *Polyxène*, *Ajax le Locrien*, *Teucros*, *Nauplios allumeur de feu*, *Électre*, *Nausicaa* ou les *Laveuses*, les *Phéaciens*, *Ulysse percé d'une flèche*. Sept ou huit de ces sujets avaient été déjà traités par Eschyle.

1. Athén. VII, 277 : Ἔχαιρεν ὁ Σοφοκλῆς τῷ ἐπικῷ κύκλῳ ὡς καὶ ὅλα δράματα ποιῆσαι κατακολουθῶν τῇ ἐν τούτῳ μυθοποιΐᾳ.

2. L'*Érigone* doit être considérée comme une pièce attique bien plutôt que comme une pièce dionysiaque.

3. *Œnomaos* ou *Hippodamie*, *Atrée* ou les *Femmes de Mycènes*, *Thyeste à Sicyone* et le second *Thyeste*, *Hermione*, sans parler d'*Iphigénie* et d'*Électre* déjà rattachées au cycle troyen.

bain lui en donna aussi un certain nombre [1], parmi lesquelles trois subsistent encore, *Œdipe roi, Œdipe à Colone*, *Antigone*. Là, comme dans le cycle troyen, il continuait la tradition d'Eschyle. Nous le trouvons non moins fidèle aux exemples de son maître dans le groupe des sujets argonautiques : c'est le plus riche de son théâtre après le groupe troyen ; malheureusement, il n'est plus représenté pour nous que par des noms et des fragments [2]. Mentionnons enfin au même titre le groupe des tragédies argiennes [3].

Eschyle avait laissé de côté, peut-être à dessein, la légende d'Héraclès, et il avait à peu près négligé toutes les traditions fabuleuses de l'Attique. Ce furent là pour Sophocle deux sources nouvelles d'invention, la seconde toutefois plus abondante que la première. Du groupe, assez restreint d'ailleurs, des pièces relatives à Héraclès [4], il nous reste une tragédie, les *Trachiniennes*. Mais le groupe attique était beaucoup plus riche [5]; et l'on peut noter qu'il ne fut pas pour Sophocle l'objet d'une faveur passagère; car il tira des légendes de son pays l'une de ses premières tragédies, aujourd'hui perdue, *Triptolème*, et sa dernière, *Œdipe à Colone*, qui nous a été conservée. Athènes, au temps de Sophocle, prenait plaisir à entendre parler d'elle-même, et le poète de son côté n'était pas moins enchanté de tracer le portrait idéal de sa patrie, soit en dégageant les

1. *Amphiaraos*, *Alcméon*, *Œdipe roi*, *Œdipe à Colone*, *Antigone*, les *Épigones*.

2. Le premier et le second *Athamas*, *Phryxos*, les *Femmes de Lemnos*, les *Scythes*, le premier et le second *Phinée*, les *Coupeuses de racines*, les *Femmes de Colchos*, les *Porteuses d'eau*, *Amycos*.

3. *Acrisios*, *Danaé*, *Andromède*, les *Larisséens*, *Inachos*.

4. Les *Aléades*, *Héraclès au Ténare*, les *Trachiniennes*, et peut-être quelques autres dont les titres laissent mal deviner le sujet.

5. *Érigone*, *Triptolème*, *Térée*, *Procris*, *Orithye*, *Ion*, *Créuse*, *Égée*, *Thésée*, *Œdipe à Colone*.

grands traits de son caractère, soit en décrivant les aspects caractéristiques de son territoire.

Au reste, les événements contemporains ne semblent pas avoir beaucoup intéressé l'imagination de Sophocle. Non seulement il n'y avait point dans son œuvre de pièce historique, mais il ne semble pas qu'aucune de ses tragédies ait été faite en vue de servir, même indirectement, une cause politique. Les allusions aux choses du jour sont assez rares chez lui. Beaucoup de celles qu'on a voulu y découvrir sont extrêmement contestables; et, là même où le doute n'est pas possible, l'importance de cette relation entre la poésie et la réalité contemporaine est fort secondaire. *Œdipe à Colone* vise manifestement un état d'hostilité entre Athènes et Thèbes; mais, si le poète ne s'est pas dérobé à cette rencontre, rien ne prouve du moins qu'il l'ait cherchée.

Nos renseignements chronologiques sur l'œuvre de Sophocle se réduisent à bien peu de chose [1]. D'après un témoignage de Pline, *Triptolème* aurait été représenté 145 ans environ avant la mort d'Alexandre le Grand, par conséquent vers 468 av. J.-C. [2]. *Antigone*, selon l'argument qui précède la pièce, fut jouée en 441 ou 440. Peu de temps après, en 439-8, Sophocle fut vainqueur d'Euripide avec un groupe de pièces dont nous ignorons les noms [3]. Diverses allusions d'Aristophane relevées par les scoliastes nous montrent qu'*Hélène* et *Pélée* furent antérieures aux *Chevaliers* (424), *Athamas* aux *Nuées* (423), *Amphiaraos* aux *Guêpes* (422), *Tyro* à *Lysistrate* (411). Enfin nous savons que *Philoc-*

1. Fr. Bernhard (*Die Frage nach den chronologischen Reihenfolge der erhaltenen Sophocleischen Tragoedien*, Progr. Oberhollabrunn, 1886). Cf. C. Fr. Hermann, *Zur Reihenfolge der Sophokleischen Dramen* (Zeitschrift f. d. Gymasialw. 1853), et Schneidewin, dans l'introduction de son Sophocle.

2. Pline, *Hist. natur.*, XVIII, 12.

3. Argument de l'*Alceste* d'Euripide.

tète fut représenté en 409, et qu'*Œdipe à Colone* fut mis à la scène après la mort de son auteur, en 401, par les soins de son petit-fils, Sophocle le jeune [1]. En dehors de ces indications, nous sommes réduits à des conjectures, tirées surtout du caractère même des pièces et de certains détails de facture.

De tout cet ensemble dramatique, sept tragédies seulement subsistent dans leur intégrité [2].

Ajax, qui est probablement la plus ancienne des sept, nous laisse voir le poète encore peu habile à tirer parti du troisième acteur [3]. Le sujet est le suicide d'Ajax, fils de Télamon, héros cher aux Athéniens, éponyme d'une de leurs tribus. Bien que le fait lui-même soit emprunté à la *Petite Iliade*, Sophocle se montre surtout fidèle aux souvenirs de l'*Iliade* : Ajax rappelle Hector, comme sa captive Tecmessa fait souvenir d'Andromaque. Par la simplicité de sa structure générale, comme par le style, la pièce est encore assez voisine de l'art d'Eschyle. Elle débute par un prologue qui a ses personnages propres, comme le *Prométhée enchaîné*, *Agamemnon*, les *Euménides* ; elle se termine, comme les *Sept*, par une sorte d'épisode complémentaire, la discussion au sujet de la sépulture d'*Ajax*, dont on a quelquefois, mais à tort, contesté l'authenticité. Ajoutons que les parties lyriques ont encore une étendue relativement considérable. Néanmoins par la représentation des caractères, par l'art délicat des péripéties, par l'éloquence admirable du sentiment, Sophocle est déjà là tout entier. Il s'y mon-

1 Arguments de *Philoctète* et d'*Œdipe à Colone*.

2. Cf. les analyses de Patin, *Études sur les Tragiques grecs*, t. II.

3. Distribution probable des rôles : *protagoniste*, Ajax, Teucros ; *deutéragoniste*, Ulysse, Tecmessa ; *tritagoniste*, Athéna, messager, Ménélas, Agamemnon. — Il n'y a que le prologue et la scène finale d'arbitrage qui exigent la présence des trois acteurs.

tre sûr de lui dans l'art nouveau de l'argumentation dramatique.

Antigone, jouée en 440, offre aussi des traces sensibles de l'ancienne manière. Le sujet semble avoir été suggéré au poète par la dernière scène des *Sept* d'Eschyle : c'est le dévouement héroïque d'Antigone, ensevelissant son frère Polynice malgré les ordres de Créon, et mise à mort pour cette pieuse désobéissance. Rien ne fait plus d'honneur à l'originalité puissante du génie de Sophocle que d'avoir dégagé de la légende ce sujet presque inaperçu, d'en avoir senti et fait sentir la grandeur, et d'avoir élargi si aisément une donnée épisodique en tragédie. La beauté supérieure de la pièce résulte surtout du développement du caractère de la jeune fille. Dans la scène où Antigone et sa sœur Ismène comparaissent ensemble devant Créon, nous trouvons un heureux exemple de l'emploi simultané des trois acteurs. Le rôle d'Ismène, rapproché de celui d'Antigone, révèle la façon vraiment personnelle dont Sophocle commençait à comprendre les oppositions de caractères[1]. Grâce à la manière habile dont l'action est ménagée, le poète a su tirer d'un sujet fort simple de dramatiques péripéties. L'admiration, la crainte, la sympathie, l'indignation, la pitié se succèdent de scène en scène, après le départ même d'Antigone. Les chants du chœur, plus étendus que ceux des pièces suivantes, sont d'une grande beauté.

Électre ressemble à *Antigone* par plusieurs traits. Le sujet en est également emprunté à Eschyle : c'est celui même des *Choéphores*, à savoir le châtiment infligé par Oreste et Électre à Clytemnestre et à Égisthe. Mais en imitant son devancier, Sophocle se montre profondément original. Le personnage d'Électre, secondaire

1. *Protagoniste*, Antigone, Hémon ; *deutéragoniste*, Ismène, garde, Tirésias, messagers ; *tritagoniste*, Créon, Eurydice.

chez Eschyle, domine ici toute la pièce[1]. Par sa haine implacable, par la vivacité ardente de ses souvenirs, par le sentiment du devoir, par une énergie mêlée pourtant de tendresse, elle attire à elle tous les regards. C'est une autre Antigone par l'héroïsme, mais plus sombre, parce qu'elle est liée à une destinée plus terrible. Et pour marquer davantage la ressemblance, Chrysothémis est à côté d'elle ce qu'est Ismène auprès d'Antigone. Un art remarquablement habile dans sa simplicité ménage l'intérêt et varie les aspects des caractères; la reconnaissance du frère et de la sœur, qui a lieu chez Eschyle dès le début, est ici différée par un artifice heureux, et elle éclate de la façon la plus touchante, au moment où la fausse nouvelle de la mort d'Oreste a poussé la souffrance morale d'Électre au plus haut degré. Quant aux rapports de la partie lyrique avec le dialogue, si la parodos est encore remarquable par son ampleur, il faut noter que les autres chants du chœur sont de médiocre étendue.

Œdipe roi doit être regardé comme le chef-d'œuvre de Sophocle. C'est, entre ses pièces subsistantes, celle où son art se montre le plus sûr de lui-même et le plus achevé[2]. Si le sujet en est emprunté à l'*Œdipe* d'Eschyle, pièce perdue, nul doute qu'il n'ait été du moins renouvelé à fond par Sophocle, tant sa conception propre du drame s'y manifeste avec éclat. Ce sujet, ce n'est pas tant la destinée d'Œdipe, que la part qu'il prend lui-même à la révélation de ses crimes volontaires et l'ardente témérité avec laquelle il court se précipiter dans l'abîme. On ne saurait trop admirer la conduite de la pièce, où tout se tient et se presse, où l'inquié-

1. *Protagoniste*, Électre; *deutéragoniste*, Oreste, Chrysothémis, Clytemnestre; *tritagoniste*, pédagogue, Égisthe.

2. *Protagoniste*, Œdipe; *deutéragoniste*, grand prêtre, Jocaste, serviteur de Laïos; *tritagoniste*, Créon, Tirésias, messagers.

tude va croissant de scène en scène, et où pourtant l'angoisse poussée à l'extrême finit par se résoudre en une pitié profonde. Le style en est à la fois riche et souple, éclatant parfois, et parfois d'un pathétique déchirant. Œdipe, au premier rang, ne cesse pas d'être pour le spectateur l'objet d'un intérêt passionné, justifié par sa fierté, sa grandeur, ses emportements, sa force de volonté, et enfin sa misère épouvantable, encore pleine de dignité. Mais, à côté de lui, Créon, Tirésias, Jocaste, le serviteur de Laïos sont autant de personnages vrais et intéressants, que le poète fait mouvoir avec aisance. Entre toutes les compositions chorales de Sophocle, les chants de cette tragédie se distinguent par leur variété, qui prête à des sentiments divers une expression lyrique admirable.

Les *Trachiniennes*, quelle qu'en soit la date, sont la plus faible des pièces subsistantes de Sophocle. Le sujet de cette tragédie est la mort d'Héraclès[1]. Selon son habitude, le poète a moins attiré l'attention sur l'événement lui-même que sur les circonstances morales qui l'accompagnent. Au début, un prologue narratif fait songer à la manière d'Euripide et semble dénoter son influence; à la fin, la monodie d'Héraclès accentue encore la ressemblance. Le rôle de Déjanire est fin et intéressant, mais médiocrement dramatique, faute d'une volonté ferme et d'une passion soutenue. Celui d'Héraclès est émouvant par la force de la souffrance morale et physique, mais peu développé, puisque le héros n'apparaît qu'à la fin de la pièce, pour mourir. L'intérêt se partage entre ces deux personnages de premier plan, sans s'attacher complètement ni à l'un ni à l'autre. Quant à Lichas et à Hyllos, ils ne peuvent ni même ne doivent nous toucher beaucoup. Les chants du chœur, composé

1. *Protagoniste*, Déjanire, Héraclès; *deutéragoniste*, Hyllos, Lichas ; *tritagoniste*, nourrice, messager, vieillard.

de jeunes filles de Trachis sont assez courts et sans grande originalité. Malgré tout, la pièce porte l'empreinte de Sophocle, surtout dans le dessin des caractères, et il n'y a pas de raison suffisante d'en mettre en doute l'authenticité.

Philoctète appartient par sa date (409) à la vieillesse du poète. Celui-ci a repris dans cette pièce un sujet déjà traité par Eschyle et par Euripide[1]. On y admire la vérité délicate et profondément humaine des sentiments plutôt que la valeur dramatique des événements[2]. Ulysse et le jeune Néoptolème viennent chercher Philoctète, abandonné depuis dix ans par les Grecs dans une île déserte, et ils finissent, malgré sa résistance passionnée, par le décider à les suivre, grâce à l'intervention surnaturelle d'Héraclès. Toutes les péripéties naissent des caractères de la manière la plus naturelle, et toutes sont pleines d'intérêt. Nulle part le style du poète n'est plus simple, plus nuancé, plus délicat. Il se sert des trois acteurs avec une aisance gracieuse, et produit, en les opposant les uns aux autres, d'intéressants contrastes. La monodie de Philoctète souffrant (v. 785 et suiv.) et l'emploi du *deus ex machina* au dénouement nous laissent voir, dans cette pièce comme dans les *Trachiniennes*, l'influence exercée par Euripide sur son glorieux rival. La partie chorale y est fort réduite. On a cru découvrir dans cette tragédie des allusions au retour d'Alcibiade exilé. Rien n'est plus incertain. En tout cas, il paraît impossible de marquer un seul passage où le poète ait fait fléchir la vraisemblance morale et dramatique en faveur d'une ressemblance historique quelconque.

Œdipe à Colone ne fut mis à la scène, comme on l'a

1. Voir dans Dion Chrysostome (Discours LII) la comparaison des trois pièces. Celle d'Euripide est de 431.

2. *Protagoniste*, Philoctète ; *deutéragoniste*, Néoptolème ; *tritagoniste*, Ulysse, espion, Héraclès.

vu, qu'après la mort de Sophocle. C'est la moins dramatique de ses tragédies, et cela tient au sujet même, mais c'est pourtant une de celles dont le charme est le plus pénétrant. Le poète y montre la fin glorieuse du vieil Œdipe, trouvant asile à Colone, sur le sol de l'Attique, et là disparaissant mystérieusement dans le bois sacré des Euménides, pour devenir un héros protecteur du pays. De ce sujet, qui semblait peu fait pour le théâtre, Sophocle a su tirer, il est vrai, d'intéressantes et même fortes péripéties, en y introduisant à titre d'épisodes la violence de Créon, le rapt des filles d'Œdipe, leur délivrance touchante, l'imprécation du vieillard contre son fils Polynice, et enfin en donnant une forme dramatique à son apothéose. Mais ce qui fait la beauté de la pièce, c'est surtout la représentation idéale des sentiments, la majesté du vieil Œdipe, mendiant et proscrit, la douce piété d'Antigone, la naïveté du chœur rustique, qui s'effraye d'abord au seul nom de l'étranger, mais qui bientôt, rassuré par Thésée, fait au vieillard les honneurs de son pays avec une grâce exquise pleine de fierté. C'est aussi ce merveilleux fond de tableau évoqué par la poésie la plus ravissante, c'est l'apparition lumineuse d'Athènes dans ce lointain transparent, dont la douce sérénité s'harmonise avec la beauté morale que lui prête le patriotisme du poète[1].

1. *Protagoniste*, Œdipe; *deutéragoniste*, Antigone; *tritagoniste*, étranger, Ismène, Créon, Polynice, messager; *acteur supplémentaire*, Thésée. — Si l'on rejette le quatrième acteur, il faut que le rôle de Thésée soit joué d'abord par le tritagoniste, dans le second épisode (549-667); puis, par le deutéragoniste dans le troisième épisode (886-1043); puis, de nouveau, par le tritagoniste dans le quatrième épisode (1120-1210) et dans le cinquième (1500-1555); enfin par le protagoniste dans la scène finale (1750-fin). Cela n'a rien d'improbable, à la réflexion, puisque le rôle de Thésée n'implique aucune passion, rien de personnel par conséquent, et que dès lors l'identité du personnage pouvait être suffisamment conservée par celle du masque et du costume. Des acteurs exercés savaient en pareil cas

Sophocle disait de lui-même, selon ce que rapporte Plutarque, qu'après avoir rejeté comme puéril le faste d'Eschyle, puis l'artifice exagéré de sa propre manière, il avait enfin adopté en troisième lieu le genre de style le plus naturel, qui était le meilleur[1]. Cela donne l'idée d'une attention constante du poète sur lui-même et d'un changement réfléchi, dont les pièces subsistantes rendent d'ailleurs témoignage. Il y a en effet moins d'effort apparent dans *Philoctète* et dans *Œdipe à Colone* que dans *Antigone* et dans *Électre*, non seulement pour le style, mais d'une manière générale pour le jeu des sentiments et pour l'arrangement des choses. Quant au faste d'Eschyle, Sophocle l'avait déjà rejeté, à la date des plus anciennes pièces de lui qui nous soient restées.

Outre ses tragédies, il avait composé, d'après divers témoignages, des élégies, des péans, et un traité sur le chœur. Il ne nous reste de tout cela que des fragments insignifiants[2].

III

Un passage de la *Vie anonyme* représente Sophocle

atténuer la diversité de leurs voix; et l'écart des scènes empêchait que le public n'en fût choqué. Si Sophocle eût disposé d'un quatrième acteur, il semble qu'Ismène aurait dû être présente, comme Antigone, à la scène entre Œdipe et Polynice.

1. Plutarque, *Progrès dans la vertu*, 7 : Ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὑτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον. Il n'y a d'obscur dans ce passage très controversé que le mot διαπεπαιχώς qui semble altéré. Le reste est clair et excellent.

2. Suidas; Σοφοκλῆς; Harpocration, Ἀρχὴ ἄνδρα δείκνυσι; Héphestion, 8; Érotien, 390; Plutarque, *S'il est bon qu'un vieillard*, etc., c. 3. Voir en outre l'inscription donnée par l'Ἀθήναιον, V, 340. Ces fragments lyriques et ces témoignages sont réunis dans Bergk, *Poet. lyr. graeci*, II[4], p. 243.

comme un novateur en matière d'art dramatique[1]. Autant que nous pouvons en juger aujourd'hui, ces innovations, importantes en effet, se ramènent à quatre principales : il a renoncé à la tétralogie liée; il a introduit le troisième acteur : il a porté de douze à quinze le nombre des choreutes, tout en diminuant la part de l'élément choral; enfin il a mis en usage la décoration peinte du fond de la scène. Ces innovations ont été déjà notées précédemment dans l'étude d'ensemble que nous avons faite des lois de la tragédie et de leur développement. Nous allons montrer par où elles se rattachent au système dramatique de Sophocle, en considérant maintenant sous ses divers aspects l'art qui lui est propre.

« Sophocle, dit Suidas, fut le premier qui concourut en opposant un drame à un drame, et non plus une tétralogie à une tétralogie[2]. » L'interprétation la plus naturelle de ce témoignage, qui a donné lieu à tant de discussions, serait certainement d'admettre que Sophocle, au lieu de présenter quatre drames à chaque concours, n'en présenta plus qu'un. Mais cela n'eût été possible évidemment que si ses concurrents l'avaient imité. Or ce que nous connaissons des didascalies du v[e] siècle prouve au contraire que l'usage subsistait alors de présenter quatre pièces à chaque concours[3]. Il faut donc donner un autre sens au témoignage de Suidas, et le plus raisonnable, comme aussi le plus généralement accepté, est celui-ci : Sophocle renonça définitivement à la tétralogie liée, qui était encore prédominante au temps d'Eschyle, et il put ainsi être considéré comme l'auteur

1. Πολλὰ ἐκαινούργησεν ἐν τοῖς ἀγῶσι.

2. Suidas, Σοφοκλῆς : Καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν.

3. Bergk a supposé que l'innovation attribuée à Sophocle put avoir lieu dans d'autres fêtes que les grandes Dionysies. Il semble qu'alors elle n'aurait pas eu assez d'importance pour que la tradition s'en fût ainsi perpétuée.

d'un usage nouveau, d'après lequel on ne composa plus guère que des groupes de drames indépendants. Ces drames, en raison même de leur indépendance, concouraient en quelque sorte chacun pour leur compte, bien que la victoire appartînt toujours au groupe; c'est sans doute ce qu'a voulu dire Suidas, bien qu'il l'ait assez mal dit. En tout cas, qu'il l'ait dit ou non, le fait n'en est pas moins évident. Les tragédies de Sophocle sont indépendantes les unes des autres, et, dans son œuvre tout entière, nous ne voyons rien qui ressemble à l'*Orestie* par exemple. Deux raisons principales ont dû le décider à rompre en cela avec la tradition, maintenue par Eschyle jusqu'à ses derniers jours. Pour que la tétralogie liée fût possible, il fallait d'abord que chacune des pièces ainsi assemblées fût d'un dessin très simple, de peur que le détail n'empêchât d'embrasser l'ensemble; il fallait de plus que les pièces d'un même groupe fussent intimement unies par une même pensée, et cette pensée ne pouvait guère être qu'une idée religieuse. En exposant la façon dont Sophocle a conçu l'action, nous allons montrer comment ces deux conditions nécessaires lui ont manqué.

Eschyle avait donné pour principe d'action à la tragédie une puissance surnaturelle. Sophocle se garda bien d'éliminer cet élément divin, auquel sans doute il croyait lui-même sincèrement, et dont la présence prêtait d'ailleurs au drame une majesté toute religieuse. Mais, tout en le conservant, il en usa d'une manière très différente, qui, par la force même des choses, en diminua l'importance. Chez Eschyle, les dieux, quoique invisibles, semblaient toujours au premier plan, tant on les sentait puissants et agissants dans l'âme des personnages, et tant ils se révélaient d'une manière immédiate dans les événements. Chez Sophocle, le premier plan est tout à l'homme. Les dieux, toujours maîtres suprê-

mes des choses, n'apparaissent plus que dans le lointain; leur souveraineté, qu'on proclame aussi nettement qu'autrefois, quoique moins constamment, est plus discrète; et s'ils conduisent encore l'action, ce qui est incontestable, ils la conduisent du moins de si haut qu'elle paraît presque entièrement humaine dans son développement, et divine seulement quand elle se dénoue.

Le véritable ressort tragique pour Sophocle, c'est la volonté de l'être humain, telle qu'elle est dans une conscience saine; non plus idéalisée par conséquent, comme celle de Prométhée, demi-dieu qui sait l'avenir et qui est d'ailleurs au-dessus de la mort; ni exaltée par une sorte de souffle enivrant qui la pousse au crime ou à la mort, comme celle d'Étéocle dans les *Sept* ou d'Oreste dans les *Choéphores*; mais la volonté réduite à ses seules forces, la volonté raisonnable et réfléchie, celle qui fait l'homme, et qui l'honore alors même qu'elle le perd, Une résolution ferme et haute, appuyée sur des motifs parfaitement clairs, tel est, dans toutes les tragédies de Sophocle que nous connaissons, le fond même du drame, ou plutôt son âme. Supprimons par la pensée, dans une quelconque de ses pièces, la décision première et fondamentale du protagoniste, que celui-ci s'appelle Antigone ou Ajax, Électre, Œdipe roi, Philoctète ou Œdipe à Colone, et nous détruisons en fait toute l'action. Celle-ci n'est à proprement parler que le développement de cette décision, au travers d'un petit nombre de circonstances qui la font valoir.

Et ne croyons pas qu'une fois la part des dieux diminuée, Sophocle n'ait eu qu'à se conformer à la légende pour constituer ainsi l'action de ses tragédies. La matière en cela n'était rien, le dessein très réfléchi du poète fut presque tout. La plupart du temps, c'est vraiment lui qui fait son sujet; et il le fait selon ce principe. S'il veut mettre en scène les derniers événements de

la vie d'Ajax, que choisit-il ? Non pas la folie même du héros, qui est l'œuvre des dieux, mais sa mort volontaire, qui est bien son œuvre à lui. Dans la légende d'Œdipe, les crimes du fils de Laïos et ses malheurs résultaient d'une antique malédiction ; Sophocle les laisse de côté ; mais une chose était propre à Œdipe, une chose presque inaperçue sans doute jusque-là, l'enquête téméraire et passionnée par laquelle le coupable inconscient se révélait à lui-même ; c'est avec cela que Sophocle a fait sa tragédie. Le parricide d'Oreste et d'Électre est commandé par un oracle ; cet oracle, c'est Oreste qui l'a reçu ; Électre, elle, n'a d'autre motif d'action que sa conscience : elle est donc pour Sophocle le protagoniste désigné, et toute l'action se combine d'après cette conception neuve et personnelle. Que voyons-nous dans *Philoctète* ? Tout ce qui dépend de la volonté du héros, tout ce qui tient à son caractère et le révèle, mais rien de plus : l'action commence là où cette volonté peut entrer en jeu, et finit là où elle cesse de s'exercer. Le sujet d'*Antigone* était un simple incident dans la légende des frères ennemis. Ce qui en a fait le prix pour Sophocle, c'est qu'il y a découvert la manifestation dramatique d'une noble volonté. Sans cette vue, le sujet n'existait pas : il a fallu la conception morale du poète pour le créer. Et, de même, la légende d'Œdipe à Colone n'aurait pas été une matière de tragédie, si Œdipe ne connaissait sa destinée, s'il ne l'acceptait avec des sentiments de joie et de fierté, et si, d'un bout à l'autre du drame, il ne s'attachait à l'accomplir en dépit des résistances. Ainsi, dans toutes ces pièces, Sophocle a dégagé, avec intention, d'une légende indifférente un élément de conscience et de volonté, et toujours il a constitué l'action dramatique de façon à le mettre en lumière. Nous ne pouvons douter qu'il n'y ait eu chez lui à cet égard une idée très définie et parfaitement arrêtée.

Si ce genre d'intérêt est nécessaire aux yeux de Sophocle, il lui paraît aussi suffisant. Les événements n'ont pas de prix à ses yeux par eux-mêmes; ce qui leur en donne, c'est le rapport qu'ils ont avec les caractères des personnages. Donc, il n'est pas bon qu'ils soient nombreux. Trop de choses, survenant en peu de temps, ne permettraient pas aux sentiments de se déployer. Le tumulte des faits étourdirait le spectateur et le distrairait de ce qui mérite vraiment son attention. Voilà pourquoi Sophocle, dans le dessin général de ses pièces, s'écarte peu de la simplicité d'Eschyle. Ce n'est pas que l'art des complications dramatiques lui manque : il le devine dès ses débuts, et on le sent grandir d'année en année entre ses mains. Mais tout dans cet art ne lui paraît pas bon ; il entend le diriger, et non lui obéir; il le subordonne à son idéal et il le contraint à le servir.

Chez lui, comme chez Eschyle, la catastrophe finale se voit en général de loin. La nouveauté de sa manière consiste surtout dans son habileté à entretenir l'attente et à la varier. Les situations ne se prolongent pas dans ses pièces comme dans celles de son prédécesseur ; elles changent de scène en scène, et par conséquent aussi les impressions du spectateur, malgré l'unité frappante du développement dramatique. Ces changements ne viennent guère du dehors; ils ne résultent pas d'événements fortuits, qui surgissent tout à coup; ils naissent du dedans, c'est-à-dire de l'âme même des divers personnages, de la rencontre de leurs sentiments, des idées qui se succèdent naturellement en eux. Dans la plus ancienne des tragédies subsistantes de Sophocle, dans *Ajax*, cela est particulièrement remarquable. Entre le début et la mort du héros, il n'arrive rien à proprement parler. Et pourtant cette partie de la pièce, la plus étendue de beaucoup, est pleine de péripéties; mais ce sont uniquement

des péripéties morales. Elles consistent dans les alternatives de confiance et de crainte par lesquelles passent ceux qui aiment Ajax et dont le sort est lié au sien. Et elles proviennent de l'insistance passionnée de leurs conseils, de la force pathétique de leurs supplications, de la facilité qu'ils ont à se tromper eux-mêmes, enfin de la dissimulation du héros, moyen suprême pour lui d'assurer la paix et la pleine liberté de sa mort volontaire. Ni *Antigone* ni *Électre*, malgré quelques différences intéressantes, ne s'écartent notablement de cette manière, si puissante dans sa simplicité. Toutefois le poète consent à s'y montrer plus habile. L'intervention d'Hémon et celle de Tirésias, dans la première de ces tragédies, sont plus près d'être de vraies péripéties que celle des matelots salaminiens ou de Tecmesse. L'artifice d'Oreste, dans la seconde, la douleur qui en résulte pour Électre, quand elle le croit mort, la joie imprévue qu'elle a de le retrouver vivant, jettent dans l'action une variété plus sensible encore. *Œdipe roi* est, de toutes les pièces de Sophocle, celle où il y a le plus d'inattendu. Dès que l'enquête est ouverte, les révélations surgissent et se pressent, fortuites en apparence et brusques. Raison de plus pour y admirer tout particulièrement ce dédain du hasard, si caractéristique du grand poète, ce mépris réfléchi de l'événement qui n'est qu'un événement. Toutes ces choses accusatrices, c'est la volonté d'Œdipe qui les provoque, c'est son ferme discernement qui va les chercher là où elles se cachent, qui les lie entre elles et les interprète, qui en tire enfin son propre désastre. Et ce qui en fait la beauté dramatique, c'est l'effet qu'elles produisent en lui, c'est la passion d'aller toujours plus loin dans la vérité, qu'elles accroissent en son âme avec la révélation progressive du malheur. *Œdipe roi* n'est donc pas une exception ; on a le droit d'y voir au contraire l'exemplaire le plus

achevé du procédé dramatique de Sophocle. Dans *Philoctète,* c'est en vain qu'on chercherait un événement, bien que la situation change sans cesse ; elle change parce qu'elle met en contact des âmes humaines, des volontés contraires, les unes inflexibles, les autres mobiles. Nul drame plus que celui-là n'est fait de rien, si l'on appelle rien ce qui pour Sophocle était tout. Au terme de sa vie, son *Œdipe à Colone* nous le montre admirablement fidèle jusqu'à la fin à cette haute conception. Sans doute, quand Œdipe est accueilli à Colone, l'arrivée de Créon et ses violences, celle de Polynice et ses prières sont des choses imprévues, qui pouvaient ne pas être, et qui ne sortent pas nécessairement de la situation donnée. Faut-il voir là une concession à un art différent ? Non, assurément. Si Sophocle a été obligé d'enrichir quelque peu par le dehors un sujet médiocrement fécond, il s'est appliqué du moins et il a réussi à faire prédominer hautement le développement du caractère principal sur l'élément accidentel du drame. Prédominance si accusée, qu'il faut réfléchir pour s'apercevoir qu'il y a en effet là du hasard. De ce que nous connaissons, nous pouvons conclure à ce que nous ignorons. Si le théâtre de Sophocle subsistait en son entier, nous pourrions y surprendre sans doute des hésitations au début, des progrès, des emprunts avoués ou dissimulés, des influences subies; mais à coup sûr, rien n'y paraîtrait plus constant ni plus caractéristique que cette façon d'entendre l'action comme le jeu naturel des sentiments et comme la manifestation même des caractères.

De cette conception générale résulte un genre de progression qui lui est propre. Une des choses dont il se préoccupe le plus dans la conduite de ses pièces, c'est de fournir à ses personnages l'occasion d'exposer contradictoirement leurs principes de conduite ; cela répond

au dessein général signalé plus haut, de mettre en lumière une volonté réfléchie tendant à un but qu'elle atteint ou qui lui échappe. La discussion dramatique, à peine ébauchée par Eschyle, devient pour lui un des éléments les plus nécessaires du drame. C'est à elle qu'il emprunte sa lumière et en grande partie sa beauté morale. Pour la rendre possible et variée, Sophocle construit ses pièces de façon que le petit nombre des personnages dont il dispose lui fournisse des oppositions d'idées graduées, depuis le simple dissentiment jusqu'à la contradiction passionnée. Le protagoniste, autour de qui le drame se fait, reçoit des conseils, des avertissements, des prières, il est en butte à des menaces, il est poussé en avant, ou au contraire retenu, par des pressentiments ou des oracles. Tout cela n'est pas obscur et mystérieux comme dans Eschyle. Ce sont des amis qui le préviennent, qui le tempèrent, qui essaient d'adoucir son âpreté ou de modifier sa résolution. Ce sont des adversaires qui lui opposent des ordres, ou qui se moquent amèrement de ce qu'il a le plus à cœur, ou qui tentent de le détourner de son idée. Amis et ennemis servent au même dessein dramatique et contribuent également à la progression générale. En discutant avec les uns, en se défendant contre les autres, le protagoniste éclaire son âme, et de scène en scène l'intérêt profond qui tient tout en suspens apparaît davantage. Les impulsions instinctives étant discutées se transforment en résolutions ; les idées se groupent, se fortifient, s'entourent de raisons et de sentiments, se font principes et passions ; les mouvements du cœur deviennent héroïsme, les illusions s'endurcissent et passent à l'état d'aveuglement fatal. Et par suite, la tragédie se concentre, tout en se développant, elle subordonne ses effets divers à un effet d'ensemble toujours croissant, elle prend une sorte d'unité intime qui est saisissante, parce qu'elle a

pour centre une seule âme et dans cette âme une volonté.

Si cette façon de conduire l'action rejette, comme nous l'avons dit, la puissance des dieux ou de la fatalité au second plan, en revanche elle lui réserve des retours soudains qui sont admirables, parce qu'elle pousse l'illusion humaine à l'extrême. Tecmesse et les matelots salaminiens croient sauver Ajax de lui-même, et c'est au moment où ils raisonnent leur espoir que le coup soudain les frappe. Créon, en condamnant Antigone, se dit à lui-même qu'il agit en roi, il fait parler les lois, il impose à tout son autorité ; à tout, excepté aux dieux, qui soudain lui révèlent sa folie et l'accablent. Clytemnestre triomphe dans le succès de son crime, elle se voit assurée de l'impunité par la mort d'Oreste, quand tout à coup Oreste paraît et la perce de son poignard. Œdipe, fier de sa haute clairvoyance, est sûr de trouver le criminel dont la présence souille le sol de Thèbes ; il marche à lui malgré les résistances, il brise ou il écarte tout ce qui l'arrête, et quand il a dégagé la voie, le malheureux qu'il découvre, c'est lui-même. Cette sorte d'ironie cruelle ne provient point chez Sophocle du dédain de la raison humaine. Loin de la mépriser, il l'honore en tous ses personnages, mais, en grand poète plein d'intuition, il sait aussi avec quelle facilité elle se trompe elle-même, et il rend cette duperie spontanée d'autant plus tragique qu'il la fait plus réfléchie.

Cette valeur morale du drame de Sophocle doit être tout particulièrement prise en considération lorsqu'on veut juger ses dénouements. Conformément à l'ancien usage, il prolonge souvent l'action au delà de la catastrophe. Cela est contraire à nos habitudes et nous étonne. Il nous semble qu'*Ajax* se terminerait mieux par la mort du héros, *Antigone* par celle de la jeune fille, *Œdipe roi* par la révélation qui accable le criminel involon-

taire, *Œdipe à Colone* par le coup de tonnerre qui accompagne la disparition du vieillard. La raison historique de l'usage grec a été donnée dans un chapitre précédent : c'est l'influence de l'ancienne lamentation qui a établi et maintenu longtemps cette tradition. Mais ce qu'il faut remarquer ici, c'est que chez Sophocle ce vieil usage devient, par le fait de l'idée, une chose vraiment neuve. La tragédie, telle qu'il l'a conçue, étant l'étude morale d'un acte réfléchi, il faut que le dénouement soit le terme naturel de cette étude ; ce qui ne veut pas dire d'ailleurs qu'il doive toujours offrir une réponse nette à une question précise. Dans les sujets vraiment dramatiques, la question de droit est obscure et complexe, difficile à poser et plus difficile encore à résoudre. Une tragédie, à la fin de laquelle on pourrait dire absolument du personnage principal qu'il a eu tort ou raison, aurait quelque chose d'abstrait et d'étroit et ne ressemblerait pas à la vie ; elle serait sans profondeur et sans attrait. Sophocle avait l'âme trop humaine pour commettre une pareille erreur. Tout est complexe au point de vue du droit dans ses tragédies, et par conséquent aussi dans ses dénouements. Mais ce qu'on peut dire, c'est qu'à ce moment final de l'action, presque toujours après la catastrophe, dans une sorte d'apaisement relatif, sombre et douloureux, le caractère définitif des choses apparaît mieux, et la mesure des responsabilités, divines ou humaines, se laisse plus sainement apprécier. Les passions violentes sont tombées, le jugement devient possible, et les choses mêmes laissent entrevoir plus clairement de quelles concessions mutuelles il pourra se former.

IV

Dans des pièces ainsi faites, les personnages sont à

l'aise pour révéler leurs caractères. Aussi est-ce par la psychologie dramatique que l'art de Sophocle se distingue le plus de celui d'Eschyle. Sa tragédie répond à un état moral de la société sensiblement différent. Autour de lui, la méthode d'analyse se forme. L'homme intelligent commence à s'étudier lui-même et à soupçonner la complexité de sa nature. Socrate, interprète d'un besoin général, va faire de l'observation intérieure l'objet de la philosophie. Sophocle, en grand initiateur, le devance, dans la mesure où le drame qu'il a hérité d'Eschyle en est capable.

Il est indispensable, pour le bien apprécier à ce point de vue, de tenir grand compte de la hiérarchie des rôles signalée plus haut. C'est chez lui en effet qu'elle se montre dans toute sa perfection délicate. Comme toutes les lois de l'art, celle-ci sert le génie en certaines choses et le limite en d'autres. Toutes les remarques à faire sur les personnages du théâtre de Sophocles doivent être subordonnées à cette observation.

En raison du principe d'action choisi par lui, tous ses protagonistes ont une ferme volonté : Ajax, Antigone, Électre, Œdipe roi, Philoctète, Œdipe à Colone; Déjanire même, moins résolue au fond, l'est au moins pour l'acte capital de son rôle. En cela, ils ressemblent à certains protagonistes d'Eschyle, mais ils se distinguent fortement de quelques autres, tels qu'Atossa, Xerxès, Danaos, Oreste dans les *Euménides*, en qui la souffrance l'emporte sur l'action. Ceux-ci étaient possibles dans une tragédie où les dieux agissaient ouvertement : ils ne le sont plus, depuis qu'il faut au premier plan un personnage humain qui mène le drame.

Comme chez Eschyle encore, cette volonté des protagonistes, chez Sophocle, apparaît toute formée au début de la pièce. Nous ne la voyons pas naître peu à

peu, hésiter, se reprendre, se chercher elle-même comme à tâtons. Ajax, Électre, Antigone, Œdipe savent nettement, dès les premières scènes, ce qu'ils veulent, et ils le font savoir au spectateur. Si Philoctète ne le dit qu'un peu plus tard, c'est qu'il ignore d'abord ce qu'on attend de lui; en réalité, sa résolution est formée, avant qu'il ait l'occasion de l'exprimer : il veut retourner dans sa patrie, s'il est possible, et en tout cas, il ne veut à aucun prix se réconcilier avec ceux qu'il déteste, en allant à Troie. Toutefois, sous cette ressemblance des deux poètes, voici la différence très sensible. La volonté, chez les personnages de Sophocle, est faite d'éléments divers qui la rendent susceptible de variété, tandis que chez ceux d'Eschyle elle est tellement simple en son fond qu'elle est vouée d'avance à l'uniformité.

Cela tient surtout à ce que, chez Sophocle, l'esprit et la langue poétique sont assez déliés pour faire la part du sentiment et de l'idée, et, dans le sentiment même, pour distinguer et exprimer les répugnances instinctives, les élans du cœur, les affections anciennes, les mouvements soudains. Quand la volonté se déclare chez ses personnages, au début de la pièce, c'est le plus souvent sous la forme d'un sentiment très vif, où l'imagination domine. Antigone, dès la première scène, voit par la pensée son frère mort, abandonné en pâture aux oiseaux dévorants, et sa généreuse nature se révolte instinctivement. Ajax, dès que la folie l'a quitté, se figure ses ennemis riant de lui, il sent jusqu'au fond du cœur la blessure cuisante de leurs moqueries, et il se dit alors qu'il faut qu'il meure; son premier motif, c'est l'amertume intolérable de l'humiliation. Électre, jour et nuit, a devant les yeux son malheureux père frappé de la hache ; sans cesse, l'horrible image assiège sa pensée, et dans son cœur la haine furieuse se re-

nouvelle d'heure en heure avec la pitié; avant le devoir, la nature outragée crie en elle. Dans ces sentiments, dont la force va souvent jusqu'à la violence, il y a d'assez bonnes raisons en germe pour que l'esprit peu à peu, pressé par la discussion, puisse en tirer des idées de plus en plus nettes, qui éclaireront la volonté. Nous y reviendrons tout à l'heure. Mais il est bon d'insister sur ce point que la part de la sensibilité chez les protagonistes de Sophocle est assez riche pour caractériser tout d'abord leur décision. Dès qu'ils l'énoncent, elle les fait connaître, parce qu'elle révèle en eux mille choses profondes qui l'expliquent. Le motif pour Sophocle n'est pas une idée abstraite, superposée au personnage même, et il ne peut se montrer qu'empreint de tout ce qui lui est propre. Chez Antigone, l'idée du devoir prend une teinte religieuse et mystique, et elle reste admirablement douce jusque dans sa résistance inflexible, parce que le fond de son âme est amour, douceur et religion. Chez Électre, la même idée a quelque chose de dur et d'acéré, trempée qu'elle est dans l'amertume d'un cœur aigri. Œdipe n'est pas un roi quelconque, à qui s'impose un jour le devoir imprévu de chercher un coupable pour sauver son peuple. C'est une nature impétueuse et tenace, confiante en sa force, fière d'elle-même et de ses succès; dès que sa volonté entre en jeu, la passion de réussir s'y associe; il se jette à la poursuite de l'inconnu, moins en homme d'État qu'une raison supérieure conduit, qu'en chasseur ardent qui s'emporte. Chaque personnage fait ainsi ses propres motifs du métal même de son âme fondu au feu de la passion, et il les frappe à son effigie. De là une diversité d'autant plus admirable qu'elle n'a rien d'accidentel ni d'extérieur. Elle tient au fond même de la conception première, et, par suite, elle la pénètre dans toutes ses parties.

Ce n'est pas tout. Non seulement les personnages de premier rang diffèrent les uns des autres dans l'ensemble du théâtre de Sophocle, mais chacun d'eux, dans son rôle, sans dévier de sa route, sans se contredire ni se désapprouver jamais, diffère pourtant de lui-même, de scène en scène. Nous avons vu comment, grâce à l'habile conduite de l'action, la situation morale du protagoniste change incessamment. Il est approuvé, puis contredit : ici, il s'épanche librement, là il est forcé de se contenir ; plus loin, il s'exalte dans une lutte de paroles, ailleurs il retombe sur lui-même. S'il ne change pas de principes ni de volonté, du moins les choses changent autour de lui, et ses sentiments, dans ce qu'ils ont de relatif, en subissent le contre-coup. Ces fortes natures n'ont aucune raideur. Rien ne leur est plus étranger qu'une vaine constance de théâtre, contraire à la réalité. Elles souffrent quand elles se sacrifient, elles aiment en même temps qu'elles détestent, elles regrettent la vie quand elles la donnent sans hésiter. Comme l'énergie en elles n'est point un simple dehors qu'il faut préserver, elles peuvent se relâcher de leur héroïsme sans la compromettre. Voilà comment Sophocle ne se fait point scrupule de nous représenter Antigone gémissant sur ses espérances de jeunesse qui vont s'éteindre, Ajax saluant avec émotion le soleil qu'il va cesser de voir, Électre même, l'implacable Électre, pleurant de joie et de tendresse dans les bras de son frère retrouvé. La puissance de la volonté est telle chez tous ces personnages qu'ils n'ont pas besoin de surveiller leur attitude pour maintenir leur décision. Celle-ci veille dans ce profond sanctuaire de l'âme, où rien du dehors ne peut entrer ; mais, sûre d'elle-même et de sa fin, elle laisse la nature pleurer à l'aise et s'attendrir sans fausse honte, d'autant plus grande en définitive qu'elle est plus humaine. Eschyle,

si admirable lui aussi dans la représentation idéale du vouloir, avait ignoré cet art délicieux de détendre les ressorts de l'âme. Aucune innovation de Sophocle n'a été plus heureuse ni plus féconde que celle-ci.

Par elle, le pathétique a pris vraiment au théâtre une forme nouvelle. Pour la première fois, la sensation a osé s'y faire une part. Chez Eschyle, tout se réduisait en ce genre à quelques cris de Prométhée, à quelques gémissements d'Io. Ce qu'éprouvait le corps torturé n'était point pour lui matière dedrame. Chez Sophocle, il n'en est plus tout à fait de même. Les plaintes d'Héraclès dans les *Trachiniennes*, celles de Philoctète, celles d'Œdipe roi révèlent un art bien plus soucieux de la souffrance physique. Le poète ne se contente plus de l'indiquer : il l'analyse; brièvement sans doute, mais avec une précision frappante. Seulement, s'il tient à ce qu'on entende le cri de la chair, il ne veut pas que ce cri étouffe celui de l'âme. Il faut que l'homme souffre en homme, c'est-à-dire que sa nature morale réagisse et que le sentiment illumine la sensation brutale et obscure. Quand Philoctète est saisi par son mal, de quoi est faite cette plainte si âpre et si pénétrante? Le spasme des nerfs y a sa part, mais aussi la fierté, la crainte, la haine ; tout cela confondu, mais de telle sorte que la voix de l'âme monte toujours plus haut :

« Je crains, mon enfant, que ma prière ne soit vaine. Vois, il sort de nouveau du fond de ma plaie, ce sang empoisonné, prêt à couler; je m'attends à ce qui va suivre. Ah! hélas! ah! mon pied, que tu me fais souffrir! Le mal vient, il accourt, le voici. O malheureux! Vous voyez ce qui en est; ne m'abandonnez pas. Ah! dieux! O Céphallénien, si cette souffrance aiguë pouvait s'élancer à travers ton cœur! Ah! encore! encore! O frères, chefs de l'armée, Agamemnon, Ménélas, que n'est-il possible qu'à ma place, aussi longtemps que moi, vous nourrissiez en vous cette torture! Je souffre, je souffre. O mort, mort, si souvent invoquée de jour en jour, comment ne peux-tu

pas venir enfin? Mon enfant, généreux enfant, prends-moi, brûle-moi dans ce feu de Lemnos que j'appelle à mon aide, ami dévoué. Moi aussi, autrefois, quand le fils de Zeus me demandait un tel service au prix de ces armes que tu as maintenant dans tes mains, j'ai eu le courage de le lui rendre.[1] »

Toutefois ce pathétique naïf et violent, si admirable qu'il soit d'ailleurs, n'est pas celui où triomphe Sophocle. Les parties de rôles où il est vraiment incomparable dans l'expression des sentiments, ce sont celles où la douleur est pleine de pensée. Montrer une grande âme, qui, dans l'accablement de la souffrance et du malheur, médite amèrement sa destinée, faire de la plainte un long souvenir et une sombre prévision, y laisser apparaître, au milieu des larmes, la fermeté du jugement, la fierté de la conscience, tout ce qui grandit l'homme, tout ce qui entoure de majesté la plus affreuse détresse morale, voilà ce qu'aucun poète peut-être n'a su faire comme lui. Qu'on relise les suprêmes recommandations d'Œdipe à Créon après la catastrophe et avant l'exil. Quelle profondeur de misère et quelle grandeur simple de pensée! Une âme qui sait souffrir ainsi n'est-elle pas transfigurée par sa souffrance même?

« Laisse-moi me fixer dans la montagne, dans ces lieux qu'on nomme le Cithéron, — le Cithéron d'Œdipe! — là où mon père et ma mère avaient décidé que j'aurais tout vivant une sépulture non disputée; car il faut que, selon leur désir, puisqu'ils voulaient me perdre, j'y trouve la mort. Mais ne sais-je pas bien que ni maladie ni souffrance ne peuvent me détruire? Je n'aurais pas été sauvé quand je mourais, si je n'étais réservé au suprême malheur. Donc, pour ce qui est de nous, quel que soit le terme où tend la destinée, qu'elle suive son cours! Quant à mes enfants, Créon, ne m'invite pas à songer au sort de mes fils; ce sont des hommes; en cette qualité, ils ne seront nulle part sans ressources, où qu'ils soient. Mais mes pauvres filles, infortunées, qui n'ont jamais pris leur nourriture qu'auprès de moi, par-

1. *Philoctète*, 782.

tageant toujours ce qui m'était servi à moi-même, mes filles, c'est d'elles que j'ai souci. Ah! laisse-moi les caresser et pleurer librement sur leurs maux. Consens, ô roi, ô fils d'une noble race. Si mes mains pouvaient les toucher, je croirais les avoir encore à moi, comme au temps où je les voyais. Que dis-je? ce que j'entends, au nom des dieux, n'est-ce pas le bruit des pleurs de celles que je chéris? Plein de pitié pour moi, Créon m'a envoyé ces enfants tendrement aimées. N'est-il pas vrai[1] ? »

Ainsi, jusque dans la souffrance, la force et la clarté de l'esprit apparaissent chez les personnages de Sophocle. A plus forte raison, dans l'exposé qu'ils font de leurs idées. Car tous ont de véritables idées dramatiques, c'est-à-dire des motifs réfléchis d'action. Que ce soit l'élan ou la révolte de leur nature qui les excite d'abord, peu importe. Cette impulsion instinctive est immédiatement éclairée chez eux par la raison. Ils éprouvent le besoin de se rendre compte à eux-mêmes de ce qu'ils veulent faire, et ils ne sont jamais embarrassés d'en rendre compte aux autres. Il y a donc en eux, quels qu'ils soient, une dialectique naturelle qui tient à leur caractère et qui l'aide à se développer. Bien que passionnés, ils sont pourtant réfléchis. Le sentiment, loin d'obscurcir en eux l'intelligence, l'excite et augmente sa force. Quand on les avertit, il juge ces avertissements; quand on les blâme, ils sont prêts à se défendre. Leur conduite obéit à des raisons de plus en plus conscientes, qu'ils aiment à proclamer.

Ces raisons, dans leur diversité, sont toutes des sentiments, érigés en principes. Jamais elles ne se présentent sous forme de thèses générales sujettes à discussion. Aussi leur dialectique, vraiment humaine, ne ressemble-t-elle en rien à celle de l'école. Ils ne visent pas à passer pour habiles; il suffit au poète qu'ils paraissent sincères. Leurs arguments ne sont en géné-

1. *Œdipe roi*, 1451.

ral ni très nombreux, ni particulièrement ingénieux, ni imprévus; l'art de jouer avec les idées leur est étranger. Ils vont au fait, ils parlent du cœur, ils affirment souvent plus qu'ils ne prouvent, parce qu'ils ont foi en leurs principes et ne comprennent même pas qu'on puisse les mettre en doute. Lorsque Créon demande à Antigone comment elle a osé enfreindre les lois qu'il avait dictées, celle-ci ne discute pas la question abstraite des droits de l'État, elle n'oppose pas la religion au pouvoir civil, ni la conscience individuelle aux prescriptions de la majorité ; toutes ces grandes choses sont impliquées sans doute dans ce qu'elle dit, et, entrevues, elles en font en partie la grandeur, mais la jeune fille les ignore profondémunt ; tout ce qu'elle sait, c'est que les dieux veulent qu'une sœur aime son frère et que, mort, elle ne le laisse point sans sépulture. Ce n'est pas une thèse qu'elle soutient, c'est une évidence morale qui s'impose à elle, c'est le plus spontané de ses sentiments, affirmé hautement par sa conscience :

« Ces lois, ce n'est pas Zeus qui les a proclamées, ce n'est pas Diké, assise sous la terre auprès des dieux d'en bas, qui a déclaré que cela devait être parmi les hommes. Non, non, je n'ai pas dû croire que tes ordres eussent assez de force contre les lois non écrites des dieux, lois inébranlables, pour te mettre, toi mortel, au-dessus d'eux. Ah ! elles ne sont pas d'aujourd'hui ni d'hier, ces lois-là. Elles ont été et elles seront toujours, et personne ne peut dire quand elles ont commencé. Comment, moi, aurais-je voulu les enfreindre par crainte d'un commandement humain, certaine d'offenser les dieux, si je le faisais. Quant à mourir, n'était-ce pas le sort auquel j'étais destinée, sans qu'il fût besoin de tes ordres pour cela ? Si je devance l'heure fixée, c'est un avantage pour moi, je te le dis. Lorsqu'on vit, comme je vis, dans la douleur, n'est-ce pas un bien que de mourir? Non, une telle pensée n'a rien qui m'afflige. Mais si j'avais laissé sans sépulture celui qui est né de la même mère que moi, alors j'aurais été malheureuse : je ne le suis pas aujourd'hui. »

Si quelque chose révèle dans leurs discours l'influence de la rhétorique contemporaine, en ce qu'elle avait de vraiment bon, c'est uniquement la clarté qui résulte d'une saine et rapide analyse des choses. Ils voient bien mieux que les personnages d'Eschyle les rapports des idées, ils ont l'esprit bien plus souple et plus exercé. D'ailleurs ils sont aussi éloignés qu'eux de toute vaine sophistique. Qu'on se souvienne encore des paroles ardentes par lesquelles Électre réfute Clytemnestre quand celle-ci tente de se justifier. Nulle discussion de droit à proprement parler; le fait est là que rien ne peut effacer. Elle défend son père parce que son honneur lui est cher, mais elle le défend par un simple récit. Du reste, elle menace et elle accuse, elle met le doigt sur la honte, elle fait parler sa misère, elle la jette en insulte à son adversaire, elle aiguise sa parole comme un glaive, non pour trancher les fils ténus d'un raisonnement, mais pour percer le cœur qu'elle a voué à la vengeance.

Ces quelques grands traits sont particulièrement frappants chez les protagonistes. Les personnages inférieurs, bien que soigneusement maintenus au second rang, ont pourtant, eux aussi, une grande valeur dramatique. En introduisant le troisième acteur, Sophocle s'était donné le moyen, non seulement de multiplier les rôles, mais aussi de laisser à ses personnages bien plus de liberté. Moins asservis aux besoins de l'action, ils se prêtaient désormais aux desseins variés du poète, qui pouvait produire, grâce à eux, des contrastes pleins d'intérêt. Ses rôles de deutéragonistes ont souvent une délicatesse charmante. Moins passionnés, moins forts moralement que les personnages du premier plan, ils plaisent au spectateur par cette infériorité même, d'où résulte une opposition instructive, mais non dure ni heurtée. Leurs sentiments, où la faiblesse de la nature a une large part, nous rappellent discrètement la mesure commune

de l'humanité et par là font valoir la grandeur de ceux qui la dépassent. Tecmesse, Ismène, Chrysothémis ont été ainsi placées par Sophocle à côté d'Ajax, d'Antigone, d'Électre, Jocaste près d'Œdipe roi, Antigone près d'Œdipe à Colone. Le rôle de Néoptolème montre qu'une certaine faiblesse relative de la volonté pouvait même devenir pour le grand poète l'occasion de beautés dramatiques d'un ordre supérieur. Chez lui, il y a vraiment un conflit intime, tel qu'on n'en trouve chez aucun des protagonistes. Sophocle aurait craint de diminuer ceux-ci, s'il les eût montrés en contradiction avec eux-mêmes. Il n'a pas le même scrupule avec ce personnage de second plan. Néoptolème hésite une première fois, avant de consentir à tromper Philoctète ; et quand il l'a trompé, quand il tient le succès, il hésite de nouveau, sa conscience se trouble, et volontairement il défait lui-même ce qu'il a fait. Ce n'est pas tout : à la fin de la pièce, un nouveau scrupule, plus délicat encore, change à deux reprises sa volonté. Non seulement, il ne veut pas emmener Philoctète à Troie à l'aide d'un mensonge, mais il lui rend ses armes ; et en dernier lieu, si Héraclès n'intervenait pas, il ferait plus encore, il tiendrait l'engagement qu'il avait pris par feinte et il reconduirait le malheureux dans son pays. Il y a là une étude morale pleine de délicatesse, celle d'une nature jeune et candide, non pas faible, mais généreuse et sincère, qui se fait aimer par son ingénuité.

Il n'est pas jusqu'aux tritagonistes auxquels il n'ait attribué souvent des rôles pleins d'intérêt. Chez lui, ces personnages quelque peu convenus, le tyran, le messager, le garde, le devin, prennent, chaque fois qu'ils paraissent, une personnalité vraiment dramatique. Une seule scène lui suffit pour nous les faire voir avec leurs traits distinctifs. Tirésias, dans *Antigone* et dans *Œdipe roi*, Ismène, Créon, Polynice dans *Œdipe à Colone*, le

garde dans *Antigone* sont vraiment des êtres vivants. Il n'a fallu à Sophocle que quelques vers pour graver leur physionomie dans notre mémoire [1].

On comprend aisément qu'un poète, si habile déjà à peindre la variété naturelle des sentiments, se soit plu à mettre fréquemment sur la scène des rôles de femmes. Chez Eschyle, à vrai dire, s'il y avait des héroïnes, il n'y avait point de femmes. La nature féminine, dans sa délicatesse et ses contradictions, échappait à cet art dithyrambique, qui visait constamment à la grandeur et à la force. Celui de Sophocle, au contraire, avait beaucoup de ce qu'il fallait pour la représenter avec vérité, en partie du moins, sinon complètement. Chez lui, les rôles de femmes sont vraiment féminins par certains traits. Ils le sont tantôt par la douceur et le dévouement, comme celui d'Antigone dans *Œdipe à Colone*, tantôt par la tendresse inquiète, comme celui de Tecmesse, tantôt par l'exaltation, comme celui d'Électre, tantôt par la vivacité des mouvements, comme celui de Jocaste. La volonté chez elles, alors même qu'elle se montre inflexible, n'est pourtant pas virile. L'héroïque Antigone, qui meurt pour ensevelir son frère, révèle son sexe par l'élan même de son amour et par le caractère de piété mystique qu'elle donne à son sacrifice. Clytemnestre, si obstinée dans le crime, si hautaine et si dure dans son assurance, a pourtant quelque chose de passionné, d'inquiet, de contraint jusque dans sa justification, qui révèle la femme en lutte avec sa nature. Malgré cela, il serait fort exagéré de dire que l'analyse de la nature féminine ait été poussée très loin par Sophocle. Non seulement sa conception idéale de la tragédie l'obligeait à laisser de côté en elle la mobilité des impressions, mais elle lui a fait dédaigner aussi la

1. *Vie anonyme* : Οἶδε δὲ καιρὸν συμμετρῆσαι... ὥστ' ἐκ μικροῦ ἡμιστιχίου ἢ λέξεως μιᾶς ὅλον ἠθοποιεῖν πρόσωπον.

représentation des deux sentiments où elle se révèle le mieux, l'amour d'une part et la tendresse maternelle de l'autre. Dans les *Trachiniennes*, il n'a fait qu'effleurer la jalousie en créant le rôle de Déjanire : il n'a pas voulu s'y arrêter. Cela étant, il faut convenir que, s'il y a des rôles vraiment féminins dans son théâtre, l'image de la femme n'y est pourtant qu'esquissée.

Naturellement, tous ces êtres fictifs composent une humanité fort inégale en mérite et en vertu. Non seulement ce ne sont pas tous des modèles, mais il est vrai qu'aucun d'entre eux n'est complètement un modèle. En quel sens donc Sophocle pouvait-il dire, selon le témoignage d'Aristote, qu'il représentait les hommes tels qu'ils doivent être, tandis qu'Euripide les représentait tels qu'ils sont[1] ? Ce qu'il exprimait en parlant ainsi, c'était l'impression d'ensemble que ses personnages laissaient à son public. Cette impression tenait surtout à deux causes. En premier lieu, Sophocle a éloigné absolument de la scène tragique les sentiments bas et ridicules, ceux qui rapetissent l'homme et font de lui un objet de mépris : la lâcheté, l'avarice, la méchanceté pure, l'égoïsme vil. Grâce à ce parti pris, l'humanité qu'il représente est déjà une humanité purifiée. En second lieu, et c'est là le fait capital, ses personnages principaux, malgré les défauts qu'il leur prête à dessein, ont tous un air de noblesse et de grandeur. Le motif fondamental qui les inspire est généreux. En agissant, ils peuvent bien se montrer parfois violents, obstinés, présomptueux ; c'est la part de la faiblesse humaine ; et cela même nous intéresse à eux plus vivement : s'ils étaient impeccables, notre admiration se fatiguerait ; nous ne craindrions pas pour eux comme nous craignons quand nous les voyons exposés

1. Aristote, *Poétique*, 25 : Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οἷοί εἰσι.

à toutes les imprudences et à tous les excès de la passion. Mais ces défauts nécessaires, qui les font plus humains, ne les avilissent jamais. L'idée qui les conduit les honore jusque dans leurs erreurs. Si le genre d'idéal qu'ils réalisent n'est pas celui de la perfection philosophique, chose étrangère au théâtre, c'est du moins celui d'une noble humanité, à laquelle nous nous sentons fiers d'appartenir.

On voudrait pouvoir faire dans ces conceptions dramatiques la part des influences diverses qu'on y entrevoit. Cela est fort difficile et nous mènerait trop loin. Mais il en est deux au moins, qui sont évidentes, et dont il est impossible de ne rien dire : celle d'Homère et celle de la réalité contemporaine.

Les souvenirs directs de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* sont assez nombreux dans les pièces subsistantes de Sophocle. Il est inutile de les énumérer ici. Ce qu'il faut dire, c'est que là même où la conception de Sophocle est entièrement indépendante de celle d'Homère, l'idéal homérique est sans cesse devant ses yeux. Sans cette influence, il semble que le poète aurait eu peine, dans la seconde partie de sa vie surtout, à se tenir si constamment au-dessus des choses dont il avait le spectacle. Tandis que les défauts de la démocratie athénienne se reflètent partout chez Euripide, on en chercherait vainement quelque trace chez Sophocle. Ses personnages ont une dignité simple et naturelle qui rappelle l'ancienne épopée. Le vieil Œdipe mendiant est aussi majestueux que Priam accablé par le malheur, et il l'est comme Priam, sans effort, sans aucun souci de s'observer lui-même. Philoctète, quand il interroge Néoptolème, quand il s'épanche auprès de lui, nous charme par la spontanéité naïve de ses souvenirs, de ses afflictions, de ses haines, comme Ulysse dans l'*Odyssée*, quand il rappelle ou entend rappeler ce qu'il

a fait et ce qu'il a souffert. Nul apprêt, nulle gêne résultant des usages et des contraintes de la société; la nature humaine dans sa force naïve, qui l'ennoblit par sa sincérité même.

Ce n'est pas à dire toutefois que le monde au milieu duquel vivait Sophocle n'ait été rien pour lui. S'il faut repousser résolument l'opinion de ceux qui veulent mettre sur ces personnages des noms contemporains et qui transforment ainsi ses tragédies en allégories historiques, il est incontestable d'autre part que les mœurs et les idées de son temps se laissent au moins deviner çà et là dans son théâtre. Dans *Ajax* par exemple, Agamemnon et Ménélas réalisent assez exactement le type du Spartiate, tel qu'on se le représentait à Athènes, dur, égoïste, impérieux. Créon, dans *Antigone*, a quelque chose du tyran à l'esprit étroit que la démocratie athénienne imaginait avec un sentiment d'aversion. En revanche, Thésée, dans *Œdipe à Colone*, peut passer pour l'image vivante qu'Athènes se faisait d'elle-même; le poète, en le créant ainsi, a été vraiment l'interprète du peuple tout entier. La jeunesse athénienne, en particulier celle des anciennes familles, revit dans le personnage de Néoptolème comme dans celui du jeune Hémon, habile et discret, respectueux envers son père jusqu'au moment où la colère l'emporte; on la reconnaît même en Oreste, dans plusieurs scènes d'*Électre*, notamment dans celle du début où nous l'entendons s'entretenir avec son fidèle pédagogue. Ulysse, dans *Philoctète*, n'est pas non plus, purement et simplement, le héros de l'ancienne épopée. Il y a en lui de l'Athénien élégant et homme du monde, qui sait plaisanter agréablement, même sur les principes de la morale. « De l'audace, dit-il au jeune Néoptolème; la justice de de nos actes éclatera plus tard. Il faut que tu te fasses impudent avec moi pour quelques heures; ne t'en dé-

fends pas. Après cela, pendant tout le reste de ta vie, sois appelé le plus pieux des mortels [1]. » Les femmes mêmes de Sophocle, tout homériques qu'elles sont au fond de l'âme, n'en portent pas moins la marque de leur temps. Appelées par les exigences des sujets légendaires à jouer un rôle actif, elles sentent bien que ce n'est pas l'usage à Athènes, et elles s'en justifient [2]. En outre, la réflexion contemporaine a pénétré en elles : elles ont médité sur leur destinée. « Souvent, disait » une d'entre elles dans la tragédie perdue de *Térée*, sou- » vent, quand j'ai pensé à notre nature, à nous femmes, » j'ai senti le peu que nous sommes. Dans notre enfance, » nous vivons, il est vrai, de la vie la plus douce : n'est- » ce pas un charme pour tous que d'ignorer? Mais quand » nous atteignons la jeunesse, quand s'éveille la pensée, » on nous chasse au dehors, on nous vend loin des dieux » de nos pères, loin de ceux qui nous ont donné le jour; » les unes vont chez des étrangers, les autres chez des » barbares,... et quand une seule nuit a serré le lien de » notre vie, il faut louer notre sort et dire qu'il est bon [3]. » Déjanire, dans les *Trachiniennes*, a des réflexions semblables [4]. Si elles ne dégénèrent jamais chez Sophocle, comme chez Euripide, en dissertations, elles n'en sont pas moins, souvent, présentes et sensibles, alors même qu'elles demeurent en quelque sorte latentes.

V

Les parties chantées sont loin d'offrir dans les tragédies de Sophocle le même développement que dans

1. *Philoctète*, v. 82.
2. Discussion d'Antigone et d'Ismène dans la première scène d'*Antigone*. Cf. *Électre*, 254.
3. Fragm. 521, Nauck.
4. *Trachiniennes*, 144.

celles d'Eschyle. Malgré cela, elles en forment encore un élément important et elles nous révèlent un des plus remarquables aspects de son génie poétique [1].

Un des chœurs d'Aristophane, celui de la *Paix*, énumérant les biens qu'il attend de la cessation des hostilités, vante le plaisir d'entendre au jour des Dionysies « le son des flûtes, les tragédies, les chants de Sophocle [2]. » C'était un charme pour le peuple athénien; et, quatre siècles et demi plus tard, la même impression se retrouve dans un jugement de Dion Chrysostome : « Si » les chants de Sophocle, dit-il, n'offrent pas, comme » ceux d'Euripide, une abondance de pensées pratiques, » une exhortation constante à la vertu, ils ont en re» vanche une suavité enchanteresse qui s'allie à la » grandeur (ἡδονὴν θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν) [3]. » On ne saurait mieux dire : le lyrisme de Sophocle a en effet autant de grâce que de noblesse, il mêle à la majesté dithyrambique de celui d'Eschyle la finesse ravissante d'un art nouveau et vraiment attique. Un témoignage ancien nous apprend qu'il introduisit le premier dans les chants de la tragédie la mélopée phrygienne [4] : il prêta donc à ses chœurs et à ses personnages des accents plus féminins, il mit dans la mélodie quelque chose de plus délicat et de plus tendre, il sut remuer au fond des cœurs des fibres plus intimes.

Cette nouveauté était d'ailleurs une nécessité. Eschyle développait largement la pensée et les sentiments

1. Consulter particulièrement sur ce sujet: Muff, *Die chorische Technik des Sophokles* ; O. Henze, *Der Chor des Sophokles*; H. H. Schmidt, *Die Kunstformen der Griechischen Poesie*, t. II; et l'ouvrage cité de Masqueray.

2. Aristoph., *Paix*, 531 et la scolie.

3. Dion, Discours 52. Il ajoute que la beauté de ces chants justifie le mot d'Aristophane : Ὁ δ' αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχριμένου — ὥσπερ καδίσκου περιέλειχε τὸ στόμα.

4. Aristoxène, dans la *Vie anonyme*.

dans des compositions lyriques encore étendues : il disposait de strophes entières, ou même de groupes de strophes, pour traduire les phases de chaque situation. Chez Sophocle, au contraire, la partie lyrique est réduite. L'effet qu'Eschyle produisait lentement et qu'il prolongeait à loisir, il doit, lui, l'obtenir en peu de temps et le condenser [1]. Cela l'oblige à donner plus d'importance relative à chaque détail, et de là vient que souvent dans ses chants la strophe se décompose nettement en périodes qui ont chacune leur unité [2]. Son grand mérite est d'avoir su, tout en appliquant ce principe nouveau, se garder de ses inconvénients. Naturellement étranger à tout artifice compliqué, il marque ces fines divisions d'une main si légère que ni l'unité, ni la simplicité de l'ensemble n'en sont compromises. Quelque valeur que prennent certains détails, l'intention générale ressort avec autant de force que de clarté : rien de subtil, ni de mesquin ; point de petitesse d'aucune sorte ; un art libre et sain, qui a souci de la grandeur, alors même qu'il s'attache aux choses délicates.

Les chants des chœurs furent pour Sophocle l'objet d'une étude très réfléchie. Il avait écrit un traité sur le chœur, et peut-être faut-il conclure du témoignage obscur de Suidas qu'il y opposait la manière nouvelle, la sienne par conséquent, à celle du siècle précédent, telle que l'avaient pratiquée Thespis et Chœrilos [3]. De nos jours, on a cherché à déterminer quelques-uns des procédés techniques de ses compositions chorales, en particulier à découvrir comment il distribuait les par

1. H. Schmidt, ouv. cité, t. I. p. 88.
2. Voir par exemple Christ, *Metrik*, § 702.
3. Suidas, Σοφοκλῆς καὶ ἔγραψε... λόγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοιρίλον ἀγωνιζόμενος. Texte d'ailleurs suspect, diversement corrigé.

ties d'un chœur entre les divers groupes de choreutes. De ces recherches sont sorties un certain nombre de conjectures plus ou moins vraisemblables; elles n'ont établi aucun principe général qui puisse être relevé ici. Essayons, sans nous en préoccuper autrement, de faire ressortir les caractères dominants du lyrisme dans les chœurs de Sophocle.

Comme chez Eschyle, les chants du chœur chez Sophocle sont étroitement liés à l'action; mais en général, les vues personnelles du poète ne s'y montrent point. Ce qu'expriment les chœurs de Sophocle, ce sont leurs propres impressions, toujours naïves et profondes, à propos des événements qui s'accomplissent. S'ils énoncent des pensées générales sur la destinée humaine, sur la puissance des dieux, sur les grandes lois du monde moral, ils leur donnent un caractère populaire plutôt que philosophique. Par là même, ils ont moins de grandeur mystérieuse, moins de hauteur théologique que ceux d'Eschyle, mais en revanche ils sont plus simplement humains et par conséquent plus touchants. Exprimant fidèlement le caractère propre de chaque groupe de choreutes et la mobilité de ses émotions, ils changent de nature d'une pièce à l'autre et ils offrent dans une même tragédie une variété vraiment dramatique.

Pour cela d'ailleurs, Sophocle n'a pas besoin d'artifices apparents : c'est par la mesure juste et délicate, marque sûre de la sincérité poétique, qu'il excelle jusque dans l'essor de l'imagination. Alors même que l'action est à peine engagée, quand les sentiments en jeu sont encore incertains, il sait en tirer, sans forcer les choses, des motifs lyriques du plus grand effet. La parodos d'*Œdipe roi*, une des plus belles de son théâtre, peut être citée ici comme le type de ces morceaux qui

vraiment n'appartiennent qu'à lui [1]. Au milieu de la désolation publique, un oracle, apporté de Delphes par Créon, vient de faire naître dans Thèbes, ravagée par la peste, une lueur d'espoir ; on se reprend à croire au salut possible et on prie avec plus de confiance, tout en gémissant. Voilà ce qu'expriment les vieillards du chœur, lorsqu'ils entrent dans l'orchestra. Le premier couple de strophes accompagne leur marche, et les dipodies dactyliques de leur chant marquent avec une sorte de pompe religieuse leur pas lent et grave. Le langage lyrique, comme le rythme, traduit la solennité de ce moment où Thèbes est dans l'attente, où le rayon de l'espérance apparaît à travers le nuage sombre, sans le déchirer encore :

« O parole de Zeus, douce et suave, qui es-tu, voix du sanctuaire d'or, — toi qui viens de Pytho dans la glorieuse cité, — dans les murs thébains ? Mon âme se tend vers toi du sein de l'effroi, toute palpitante, — dieu des suppliants, dieu de Délos, dieu qui guéris ! — et, pleine de ta crainte, ma pensée cherche, soit en un temps prochain, — soit au cours des ans à venir, ce que tu feras pour nous en ce nouveau besoin. — Dis-le moi, enfant de l'Espérance aux ailes d'or, verbe divin !

» Mon premier appel est pour toi, fille de Zeus, divine Athéna ; — et pour ta sœur, souveraine de notre terre, — Artémis, qui dans le cercle sacré de l'agora, siège sur son trône glorieux ; — puis pour Phœbus aux traits divins, io ! Tous trois, puissants contre le mal, révélez-vous à nous ! — Et si déjà une première fois, quand un noir fléau s'est abattu sur la ville, — vous avez chassé au loin la flamme de l'ardente souffrance, venez, aujourd'hui encore. »

Cet élan contenu est le caractère du morceau tout entier, avec des nuances dramatiques. A ces deux strophes de prière succèdent deux strophes de plainte : le ravage de la mort dans la cité, avec son horreur ; quelques traits descriptifs, brefs et pressés, des visions de

1. *Œdipe roi*, 151.

deuil et d'angoisse, qui s'achèvent dans des images d'un sombre éclat :

« L'un après l'autre, Thèbes voit ses enfants, comme un vol d'oiseaux rapides, — plus prompts qu'un jet de flammes dévorantes, prendre l'essor — vers la rive du dieu de l'Erèbe. »

Et dans l'antistrophe :

« La lueur du Péan brille au milieu de la clameur gémissante ; — contre ces maux, fille rayonnante de Zeus, — envoie-nous la douce apparition du salut. »

Ainsi le chant, qui avait passé de la prière à la plainte, revient à la prière, et celle-ci remplit les deux dernières strophes, toujours semblable à elle-même quant au sentiment général, mais plus ardente, plus impérieuse et pressée, jetant son appel aux dieux sur des notes prolongées et s'attachant avec passion aux images d'où rayonne l'espérance suprême :

« O roi lycien, que de la corde d'or de ton arc — puissent ces traits qui ne sont qu'à toi, ces traits que rien n'arrête, voler au loin, — traits de guérison et de salut ! et viennent avec eux ces flambeaux divins, — ces brandons éclatants d'Artémis, qu'elle agite, bondissante, — dans la montagne de Lycie. — Et celui qui porte la tiare d'or, je l'appelle aussi, — lui qui a le même nom que cette terre, — Bacchus au front empourpré, dieu d'évohé, — pour qu'abandonnant son cortège de ménades, — il apparaisse dans la lueur — toute resplendissante — des torches de pins, chassant le dieu cruel, abominable à tous les dieux. »

Dans beaucoup de stasima de Sophocle, la grandeur de la pensée ajoute au charme naturel de sa poésie lyrique un autre genre de beauté. Une idée générale, limpide et simple, mais très haute et très large, qui naît des événements mêmes du drame, apparaît tout à coup en pleine lumière, et s'y déploie magnifiquement dans les strophes du chœur, comme les circuits d'un fil d'or

dans un tissu aux belles nuances. Dans *Antigone*, quand la violation du décret récent vient d'être dénoncée à Créon sans que l'auteur en soit encore connu, le chœur se met à chanter, non sans un certain effroi religieux, l'audace de l'homme. Il le montre, avec une merveilleuse richesse d'expressions, conquérant les mers et les traversant « sous le grondement des flots amoncelés », domptant la terre infatigable qu'il assujettit « au cycle des labours, renaissants d'année en année », soumettant à ses volontés les animaux de l'air et des eaux, ceux des forêts et des champs, assurant enfin sa vie contre la dureté des éléments, fondant les villes, fier de sa parole et de sa pensée, mais impuissant contre la mort. En quatre strophes, pleines d'un élan superbe et d'une grave philosophie, toutes les victoires de l'humanité passent ainsi devant nous pour s'arrêter comme suspendues devant la défaite inévitable. Aussi grave et religieux qu'Eschyle quant à l'idée fondamentale, Sophocle, dans de tels chants, diffère profondément de lui par une élégante brièveté, par le développement facile de la pensée, par l'absence de mystère et de lointains obscurs, par la douce lumière dont sa poésie est toute pénétrée.

Et ces grandes idées, chez le noble et charmant poète, se mêlent toujours de sentiments délicats et gracieux qui semblent naître à profusion de son heureuse nature. Dans la même pièce, quand le jeune Hémon, prenant la défense de celle qu'il aime, a osé tenir tête à son père, Sophocle prête au chœur confondu une sorte d'hymne à l'amour tout-puissant, à l'amour maître du monde, qu'on croirait fait de charme léger et de faiblesse, mais dont la force est invincible. Ce double caractère du dieu est aussi celui du chant de Sophocle :

« Éros, vainqueur à qui rien ne résiste, — Éros, qui te

saisis des plus puissants, — toi qui, sur les joues délicates — d'une vierge, te reposes pendant la nuit, — tu franchis aussi les mers et tu habites les demeures rustiques; — nul parmi les immortels ne peut t'échapper, — nul parmi les hommes éphémères; et celui que tu possèdes est en proie au délire.

» C'est toi qui, poussant le juste lui-même à l'injustice, — égares sa volonté pour son mal; — c'est pour toi aussi que la discorde entre ces hommes, — père et fils, s'est élevée en tumulte. Vainqueur éclatant, le désir qui vient du regard caressant — de la jeune fille, partage l'empire du monde — avec les lois souveraines; car tout cède, quand elle se joue de nous, à la déesse Aphrodita [1]. »

Une sorte de sérénité brillante, une grâce fière et calme, associée à une émotion sincère et à une pensée toujours droite et ferme, voilà bien ce qui caractérise en général le lyrisme de Sophocle. Il n'abuse jamais ni de la réflexion abstraite comme Eschyle, ni de la broderie descriptive comme Euripide. Alors même qu'il dépeint la nature, comme dans le chant bien connu relatif à Colone, il suit une idée qui l'empêche de s'égarer dans de vains détails. Il ne décrit pas son pays pour le décrire, au gré de souvenirs plus ou moins capricieux; il le décrit pour le louer, et, tout à son dessein, il rapporte ses traits principaux à une même conception, qui s'impose à nous par son unité poétique et vivante. Sophocle, dans la poésie lyrique comme ailleurs, est toujours l'Hellène par excellence, chez qui la raison apparaît dans tout ce que créent l'imagination et le sentiment.

Il y a pourtant dans ses tragédies tout un groupe de chants où la fantaisie se joue avec une liberté particulière. Ce sont les hyporchèmes joyeux et dansants qu'il aime à insérer, pour produire un contraste émouvant, un peu avant la catastrophe, ou tout au moins avant les péripéties décisives du drame. Il s'agit alors d'exprimer un sentiment fugitif de joie, dû souvent à une illusion,

1. *Antigone*, 781.

et, pour traduire cette allégresse subite, sa poésie prend elle-même une légèreté d'essor qui appelait naturellement la danse. Quand le chœur, dans *Œdipe roi*, apprend qu'Œdipe n'est pas fils de Polybe, mais qu'il a été recueilli, enfant, dans une vallée du Cithéron, un pressentiment trompeur lui fait croire qu'il est fils d'un dieu, et, plein d'une soudaine confiance, il célèbre le glorieux mystère :

« Si mon âme pressent, si mon esprit a son instinct, non, par l'Olympe, ô Cithéron, nous ne négligerons pas, quand la lune va briller en son plein, de te célébrer au nom d'Œdipe, lieu de sa naissance, montagne nourricière et maternelle, et nous irons vers toi en dansant, parce que tu fus bienfaisante à nos maîtres. Phœbus, Phœbus, que nos chants soient agréés de toi !

» Laquelle, ô enfant, laquelle t'a mis au monde, d'entre les nymphes immortelles? Est-ce Pan, le divin coureur des montagnes, qui l'avait aimée? Ou bien a-t-elle dormi dans les bras de Loxias? car les régions sauvages lui sont toutes chères. Et peut-être est-ce le roi du Cyllène, peut-être est-ce le divin Bacchios, habitant des hautes cimes, qui t'a reçu, pour t'élever, d'une de ces nymphes de l'Hélicon, avec lesquelles il se plaît à jouer [1]. »

Le pathétique, terreur, attendrissement ou pitié, ne manque pas non plus au lyrisme de Sophocle; et c'est surtout dans les dialogues chantés qu'il éclate. Comme les chœurs, ces dialogues sont plus restreints en étendue chez lui que chez Eschyle ; ils sont en même temps d'une structure plus simple. Les artifices de composition conviennent peu à des situations qui serrent le cœur. La sincérité délicate de l'art de Sophocle devait viser en pareil cas à laisser le plus possible au sentiment sa forme naturelle et naïve, en se contentant de l'idéaliser par le rythme et par la mélodie. Son chef-d'œuvre en ce genre est peut-être le dialogue d'Œdipe et du chœur, lorsque

1. *Œdipe roi*, 1086.

le malheureux, après s'être crevé les yeux dans un transport de rage, sort de son palais, le visage ensanglanté, cherchant sa route, épouvanté des ténèbres qui l'environnent et de l'espace vide où se perd sa voix. Toute la partie lyrique de cette scène se réduit à deux couples de strophes, précédées d'une sorte d'introduction anapestique, où le chœur, qui aperçoit Œdipe encore caché au public, exprime son effroi. Chaque strophe se partage entre Œdipe et le chœur, de façon à faire ressortir, par l'opposition et le rapppochement des rythmes, la souffrance d'une part et la compassion de l'autre. Cet artifice élémentaire est le seul dont Sophocle ait voulu se servir. Pour traduire l'horreur de la situation, le lyrisme du grand poète s'est fait aussi simple que possible. Le chant d'Œdipe n'est qu'un long cri de souffrance, une sorte de gémissement, tumultueux et prolongé; des phrases à peine faites, où les mots se pressent, entrecoupés; des sensations poignantes, qui peu à peu se fixent dans un sentiment désespéré.

« Œdipe. O nuage de ténèbres, que je ne peux dissiper, qui vient sur moi, qui m'épouvante, nuit profonde, qu'aucun souffle ne chassera jamais. Hélas! hélas encore! quel aiguillon me déchire, souffrance et souvenir tout à la fois?

» Le coryphée. Je comprends, en voyant de tels maux, cette double plainte qu'appelle une double souffrance.

» Œdipe. Ah! une parole d'ami. Oui, toi, tu m'es attaché, tu me restes encore; tu me supportes, moi, aveugle, et tu as pitié. Hélas! que je souffre! mais je sais qui tu es, je te reconnais dans la nuit qui m'environne, à ta voix du moins.

» Le coryphée. O affreuse action! Comment t'est venu ce courage de te priver toi-même de la vue? Quel dieu t'a poussé à le faire?

» Œdipe. Apollon, ô mes amis, Apollon; c'est lui qui a fait en moi ce mal, ce mal affreux, et c'est moi qui en souffre. Quant au coup fatal, nul autre ne l'a porté que moi seul, ô misérable. A quoi bon voir encore, quand je n'avais plus rien à voir qui ne fût amer?

» Le coryphée. Cela est vrai, tu le dis toi-même.

» Œdipe. Où pourrais-je porter mes regards? où réjouir mon cœur? Quelle parole entendre encore avec plaisir, ô mes amis? Emmenez-moi bien loin d'ici, le plus tôt possible, emmenez, amis, ce fléau vivant, cet homme de malédiction, le plus odieux à la divinité qui fut jamais.

» Le coryphée. Aussi digne de pitié par tes pensées que par tes souffrances mêmes, combien j'aurais voulu pour toi que tu ne fusses jamais né à la connaissance [1]! »

Dans *Ajax*, dans *Électre*, dans *Antigone*, dans *Philoctète*, nous trouvons des dialogues lyriques dignes d'être rapprochés de celui-là. La même force d'expression, la même puissance d'effets avec la même simplicité de moyens. En revanche, les monodies sont extrêmement rares dans le théâtre de Sophocle. Quelques vers du rôle d'Antigone dans *Œdipe à Colone* (237-253) et de celui d'Héraclès dans les *Trachiniennes* (1004-1043) ne peuvent être cités que comme des exceptions. Il y a lieu d'en rapprocher la fin du dernier dialogue lyrique entre Philoctète et le chœur (*Philoctète*, 1170-1217), qui est aussi un chant affranchi de la symétrie antistrophique. Mais il est remarquable, que, même en usant de ces nouveautés, Sophocle garde une sévérité d'allure bien différente des fantaisies parfois capricieuses d'Euripide. La valeur de la pensée ou du sentiment reste toujours pour lui la chose principale; car rien n'était moins dans sa nature que de chercher à séduire l'oreille ou les yeux sans parler à l'âme.

VI

Grand poète lyrique par conséquent, Sophocle a eu le mérite, qui avait manqué à Eschyle, de ne l'être pas partout. Chez lui apparait pour la première fois la dis-

1. *Œdipe roi*, 1307.

tinction nette entre la langue du lyrisme et celle du simple dialogue. Celle-ci se dégage de celle-là, sans violence, mais résolument. Elle reste forte et brillante, grave et fière, très au-dessus de la prose [1], et pourtant elle atténue à dessein sa force et sa hardiesse natives, afin de paraître plus naturelle. Il est probable que cette transformation intime du langage tragique a dû coûter à Sophocle une longue étude. Il a pu lui arriver au début de n'y réussir qu'à moitié. Quelques anciens ont noté chez lui des disparates brusques et choquantes. Cette impression provenait sans doute pour eux des œuvres aujourd'hui perdues de sa période d'essai [2]. Dans les chefs-d'œuvre subsistants, rien absolument ne semble la justifier. Certaines parties sont plus ornées, par exemple les récits ; d'autres ont plus de hardiesse, parce qu'elles traduisent de vifs mouvements de l'âme ; d'autres sont simples, et nous charment surtout par la délicatesse de l'expression, qui reflète celle du sentiment. Nulle part, l'enflure creuse ni la platitude vulgaire. Bien loin que ce langage manque d'harmonie intime, tous les éléments dont il se compose sont comme fondus en un métal sonore et brillant, qui vibre avec plus ou moins de force, mais sans dissonances.

Comparé à celui d'Eschyle, ce langage nous charme d'abord par le jeu, bien plus libre et varié, qu'il permet à la pensée. D'une génération à l'autre, un grand progrès intellectuel s'est fait dans le monde grec. Au lieu

1. C'est ce que Quintilien appelle « *Gravitas et cothurnus et sonus Sophoclis,* », X, 1, 68.

2. Denys d'Halic., *Vet. script. cens.*, 2, 11 : Ὁ μὲν (Sophocle) ποιητικός ἐστιν ἐν τοῖς ὀνόμασι καὶ πολλάκις ἐκ πολλοῦ τοῦ μεγέθους εἰς διάκενον κόμπον ἐκπίπτων, οἷον εἰς ἰδιωτικὴν παντάπασι ταπεινότητα κατέρχεται. — Plutarque, *de Audiendo*, p. 45, 13 : Μέμψαιτο δ' ἄν τις ...Εὐριπίδου τὴν λαλιὰν, Σοφοκλέους δὲ τὴν ἀνωμαλίαν. — Longin, *Subl.* 33 : Ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὁτὲ μὲν οἷον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δὲ ὀλίγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα.

de voir les choses un peu en gros, on commence à les analyser, on en saisit mieux les aspects divers, on discerne des rapports délicats qui échappaient à des esprits moins exercés. Ces qualités nouvelles devaient alors s'accuser de jour en jour plus vivement dans la société athénienne. Sophocle n'aurait pas été de son temps s'il ne les eût appréciées et s'il n'en eût communiqué quelque chose à la poésie même. Une fine précision dans le choix et l'emploi des termes dénote souvent chez lui le contemporain de Thucydide et de Prodicos. Presque toutes ses expressions sont pleines de sens : non seulement elles frappent à l'audition, mais elles invitent à réfléchir. Ce qu'il emprunte soit à la langue homérique, qu'il connaît à fond, soit à l'usage de ses contemporains, il se l'approprie et il le rajeunit, s'il y a lieu, par une justesse naturelle et une sorte d'adresse suggestive, qui double la valeur des mots [1]. D'autre part, il évite soigneusement l'excès de l'analyse et tout ce qui est de l'école plutôt que du théâtre. Toute déliée qu'elle est, sa langue reste toujours concrète et colorée. S'il aime l'antithèse, les distinctions et même les définitions, c'est à condition que rien de tout cela ne soit trop apparent ni trop subtil. Avant tout, il ne veut pas que ses personnages aient l'air de sophistes.

Par suite, le langage tragique chez lui est éminemment propre à la peinture vive des caractères [2]. Il excelle à marquer en tout le degré juste et l'accent personnel. Écoutez Ulysse, dans la première scène de *Philoctète*, quand il donne ses instructions au jeune

1. Otfr. Müller, *Hist. de la Litt. gr.*, t. II, p. 483, trad. Hillebrand, édition in-12 : « Sophocle aime à faire ressortir dans les mots une signification qu'on n'est pas habitué à y chercher : il les prend plutôt dans leur sens primitif que dans leur acception traditionnelle. »

2. Il a au plus haut degré la qualité que les Grecs appelaient τὸ ἠθικόν. Arist., *Rhétor*. III, 7 : ἠθικὴ λέξις, ἁρμόττουσα ἑκάστῳ γένει καὶ ἕξει.

Néoptolème[1]. Il devine, tout en parlant, la résistance secrète que lui oppose la loyauté native du fils d'Achille, et, pour la vaincre, son langage se fait tout à la fois caressant et moqueur, presque léger, comme celui d'un homme qui ne veut pas discuter sérieusement avec des scrupules d'enfant, et pourtant grave au fond et pressant. Il met en avant à dessein les gros mots de vol, de déloyauté, afin de les affaiblir d'avance par le peu de cas qu'il semble en faire; il flatte le jeune homme dans ses espérances de gloire, et il le désarme par la crainte du ridicule qui s'attache à la naïveté. Voilà ce que le poète exprime avec une justesse de termes et une souplesse de phrase qu'il est impossible de bien traduire. Et lorsque aux idées se mêle une émotion vive, ressentiment ou pitié, colère contenue, indignation secrète, ne semble-t-il pas que les mots dont il se sert, par leur valeur propre, par leur sonorité, par la place qu'il leur donne, suggèrent d'eux-mêmes à l'acteur les accents et les inflexions appropriés ? Antigone rapporte à Ismène la proclamation de Créon contre Polynice : ses paroles ont quelque chose de vibrant ; l'ironie, l'attendrissement, une audace virile, une pitié toute féminine, la vue nette et affreuse des choses, une horreur religieuse et un certain orgueil de race y créent des expressions et des tours pleins de vie et de naïveté :

« Eh quoi ! jusque dans la mort, Créon ne sépare-t-il pas nos deux frères, accordant à l'un les derniers honneurs et traitant l'autre indignement ? Étéocle, m'a-t-on dit, a reçu de lui la sépulture, ce qui était juste ; et il repose dans la terre, honoré parmi les morts. Mais mon autre frère, mort misérablement, Polynice, un cadavre, on dit qu'il a défendu aux citoyens par la voix du héraut de l'ensevelir, défendu même de le pleurer ! Et il faut le laisser là, sans larmes, sans honneurs funèbres, pâture offerte aux oiseaux avides, qui s'élan-

1. *Philoctète*, 77-85.

cent pour le dévorer. Voilà, dit-on, voilà ce que le généreux Créon commande, à toi, à moi, — oui, à moi, je le répète, — par une proclamation publique. Et il va venir ici pour faire connaître ces ordres à ceux qui les ignorent, pour les faire retentir bien haut; et il n'estime pas qu'il s'agisse là de peu de chose, mais à qui désobéira, la peine qu'il inflige d'avance, c'est d'être lapidé par les citoyens. C'est là ce qui se passe, Ismène, et maintenant tu vas montrer si tu es généreuse, ou si, née de nobles parents, tu les démens par ta faiblesse [1]. »

Grâce à ces qualités, la langue de Sophocle est sans égale dans l'argumentation dramatique. Quand des personnages de théâtre raisonnent et discutent, quand ils se justifient ou qu'ils accusent, il est nécessaire, pour qu'ils restent dramatiques, que leur caractère propre se marque dans tous les détails de leur argumentation ; pour peu que celle-ci se détache d'eux et devienne impersonnelle, elle sort des conditions du drame. Chez Sophocle, cela n'arrive jamais; car, dans ce langage vivant et varié, dont il est le maître incomparable, l'idée ne se sépare point du sentiment; elle apparaît, non abstraite ni morcelée par une subtile analyse, mais comme sortant d'une âme, toute frémissante et toute colorée. Et pourtant cette même langue a aussi des ressources logiques déjà nombreuses et variées, dont elle use habilement. Les preuves s'organisent, s'opposent les unes aux autres, se renforcent mutuellement, s'accumulent ; les rapports des pensées sont marqués avec finesse et sûreté. En ce genre même, on ne peut nier qu'il n'y ait parfois chez Sophocle, comme chez Thucydide, un certain excès: il lui arrive, ainsi qu'au grand historien, d'être obscur en voulant être trop exact et trop précis.

Sa force pathétique, nous l'avons déjà mise en relief en parlant de son lyrisme. Mais il est indispensable

1. *Antigone*, 21 et suiv.

d'ajouter que Sophocle, à la différence d'Eschyle, n'a pas besoin du chant pour traduire la souffrance. Le simple langage parlé lui suffit : car sa langue, si savante dans l'expression des idées, est pourtant naïve et simple dans celle des émotions ; et quand il faut peindre les grands déchirements de l'âme, elle est ardente et pathétique, elle trouve des mots qui vont au cœur, et elle les jette avec une hardiesse et une liberté admirables. Nulle trace alors de raideur antique, nulle emphase gênante; une phrase irrégulière, d'une spontanéité saisissante, qui tantôt se prolonge en plaintes, tantôt se brise en sanglots et en imprécations; de simples cris de douleur parfois ; là, des tours brusques, des mots entrecoupés, ailleurs des accumulations voulues, sous lesquelles apparaît le flot des sensations aiguës ou des sentiments déchirants. Sans doute, cette liberté pathétique du langage semble s'être accrue peu à peu chez Sophocle par l'influence des exemples d'Euripide. Mais si l'on veut remarquer combien elle se révèle déjà vivement dans *Ajax*, il ne paraît pas possible de lui refuser l'honneur de l'avoir introduite dans la tragédie [1]. La puissance d'imitation, qui est un des dons du poète dramatique, éclate dans tous les détails de telles scènes. Mais, dans cette imitation, jamais rien de brutal. Même en interprétant par les mots la souffrance du corps, Sophocle reste grand poète par une certaine dignité du rythme et de la phrase, par des traits de haute imagination, par je ne sais quelle influence noble de la pensée jusque dans le tumulte des sensations.

Ces mérites réunis constituent l'atticisme de Sophocle. M. Jules Girard l'a heureusement défini dans des lignes qui méritent d'être retenues : « Pourquoi la poésie de » Sophocle est-elle si réellement athénienne ? N'est-ce

1. *Ajax*, 457 et suiv., 815 et suiv., 915 et suiv., 991 et suivants

» pas parce qu'il y a dans les expressions une mesure » et un tact exquis, une simplicité puissante, une élé» gance naturelle, parce qu'elles sont, pour ainsi dire, » malgré la hardiesse et la concision du style, éclairées » par une lumière limpide et pénétrante[1] ? » Cela est vrai, et ce qui est dit là du style de Sophocle s'applique aussi bien à son art dans toute son étendue. C'est l'impression dernière que laisse l'étude de ses œuvres.

1. J. Girard, *Études sur l'éloquence attique*, p. 53.

CHAPITRE VII

EURIPIDE

BIBLIOGRAPHIE

Manuscrits. Les manuscrits d'Euripide n'ont été classés méthodiquement que depuis 1855, grâce au travail de Kirchhoff. M. Weil, dans l'*Introduction* qu'il a mise en tête de son édition de *Sept tragédies d'Euripide* (Paris, 1868), les divise en deux classes.

Les mss. de la première classe dérivent, dit-il d'un exemplaire qui contenait les neuf pièces suivantes : *Hécube*, *Oreste*, *les Phéniciennmes*, *Médée*, *Hippolyte*, *Alceste*, *Andromaque*, *les Troyennes* et *Rhésos*. Parmi ces mss. il faut distinguer : 1° le *Marcianus* (n° 471 de la bibliothèque Saint-Marc à Venise), du XIIe siècle, qui ne contient plus aujourd'hui qu'*Hécube*, *Oreste*, les *Phéniciennes*, *Andromaque* et la plus grande partie d'*Hippolyte*; c'est le meilleur de tous; — 2° le *Vaticanus* (n° 909 de la bibliothèque du Vatican), du XIIe ou du XIIIe siècle, contenant les neuf tragédies de l'exemplaire primitif; — 3° le ms. de Copenhague (n° 417 de la bibliothèque royale), du XIIIe siècle, contenant aussi les neuf tragédies, mais reproduisant pour les trois premières un exemplaire d'ordre inférieur; — 4° le ms. 2712 de la bibliothèque nationale de Paris, du XIIIe siècle également, contenant *Hécube*, *Oreste*, *les Phéniciennes*, *Andromaque*, *Médée*, *Hippolyte*. — Ces quatre manuscrits, et un certain nombre d'autres qui se rattachent au même groupe, représentent, pour les neuf tragédies nommées, la meilleure tradition; ce qui ne veut pas dire qu'ils ne renferment encore une grande quantité de fautes graves. Les trois premières pièces, *Hécube*, *Oreste*, *les Phéniciennes*, forment ensemble le groupe

qui avait fini par être exclusivement étudié dans les écoles du Bas-Empire.

La seconde classe comprend des mss. d'ordre inférieur, qui ont pourtant le mérite inappréciable de nous avoir conservé dix autres drames d'Euripide. Les principaux sont : 1° le *Palatinus* (n° 287 de la bibliothèque du Vatican), du XIVe siècle, contenant, outre six tragédies de la première série, les sept suivantes : *les Suppliantes*, *Ion*, *Iphigénie en Tauride*, *Iphigénie à Aulis*, *les Bacchantes*, *le Cyclope*, *les Héraclides* ; — 2° le *Florentinus* (XXXII, 2 de la bibliothèque Laurentienne), du XIVe siècle également, contenant les tragédies de la première série et en outre celles du *Palatinus*, plus les trois suivantes qui ne se trouvent que là : *Hercule furieux*, *Hélène*, *Électre*.

Sur les dix-neuf drames subsistants, il y en a donc sept qui ne figurent que dans deux mss. et trois qui proviennent uniquement du *Palatinus*. — Les éditeurs modernes s'aident en outre du Χριστὸς πάσχων, tragédie byzantine faussement attribuée à Grégoire de Nazianze, qui contient, sous forme de centons, une foule de vers d'Euripide.

Scolies. Les scolies d'Euripide proviennent principalement des commentaires de Didyme Chalcentère, grammairien grec contemporain de César, et de ceux d'un certain Denys; ils y avaient recueilli, résumé et complété les résultats des longs travaux des érudits alexandrins. Les mss. du premier groupe nous ont conservé une partie de ces commentaires, relatifs aux neuf premières tragédies nommées. En outre, les byzantins ont ajouté les leurs à ceux des anciens pour *Hécube*, *Oreste* et *les Phéniciennes*. Au contraire les dix dernières pièces, conservées par les mss. du second groupe, sont presque entièrement dénuées de scolies.

Le premier recueil de scolies fut publié en 1534, chez Junte à Venise; il ne contient que de médiocres scolies, relatives aux sept premières pièces. Augmenté peu à peu, notamment par Barnes (1694) et plus encore par Matthiae (1818), ce recueil n'a été soumis à une révision critique et complète que de nos jours par G. Dindorf (*Scholia graeca in Euripidis tragoedias*, 3 vol. Oxford, 1863) ; dans cette excellente édition, la provenance des diverses scolies a été signalée avec soin. Une nouvelle publication des scolies d'Euripide a été commencée en 1887 par M. Schwarz.

Éditions. L'édition princeps des tragédies d'Euripide est celle des Aldes, publiée à Venise en 1503, par les soins de

Marc Musurus [1]. C'est de ce texte, emprunté à de médiocres manuscrits et altéré par les conjectures de l'éditeur, que dérive la vulgate. — Tout le travail critique et exégétique du XVIe et du XVIIe siècle est résumé dans l'édition donnée en 1694 à Cambridge par Joshua Barnes; elle a eu longtemps une grande autorité, et ses chiffres sont encore conservés, à titre de référence traditionnelle, dans la plupart des éditions modernes. — Ce travail fut continué avec un remarquable succès au XVIIIe siècle. Valckenaer, et après lui, Reiske, Brunck, Tyrwhitt, ont alors rendu les plus grands services à la constitution et à l'explication du texte du poète, soit par des recherches, soit par des conjectures, soit par des observations critiques et des éditions partielles. On en trouve les résultats dans l'édition complète de Musgrave (Oxford, 1778) et dans celle de Beck (Leipzig, 1778-1788).

Le XIXe siècle a beaucoup fait pour Euripide, comme pour Sophocle et pour Eschyle. Au premier rang des savants qui l'ont étudié, corrigé et interprété, il faut mettre Porson et G. Hermann. L'édition de Matthiae (1813-29; 2e édit., 1837) représente un peu confusément l'état de la science au commencement de ce siècle. De nouveaux progrès furent réalisés par G. Dindorf (Oxford, 1832-40; texte revu et corrigé dans ses *Poetae scenici*, 5e éd., Leipzig, 1869), par Fix (Biblioth. Didot, Paris, 1844), par Hartung (Leipzig, 1848-78). Mais les plus décisifs sont dus à Kirchhoff (Berlin, 1855; 2e éd., 1867-8) et à Nauck (Leipzig, 1854; 2e éd., 1869-71). L'édition de Pflugk et Klotz, dont quelques parties ont été revues par M. Wecklein, est justement estimée pour ses commentaires. Parmi les éditions partielles, il suffira de citer celle de *Sept tragédies d'Euripide* (*Hippolyte, Médée, Hécube, Iphig. à Aulis, Iphig. en Tauride, Électre, Oreste*), que M. Weil a donnée à Paris en 1878; indépendamment de sa valeur critique, c'est un modèle pour la précision et la clarté du commentaire. L'*Héraclès* de M. de Wilamowitz (Berlin, 1889; 2e éd., 1895) est moins remarquable comme édition d'une tragédie isolée que par les prolégomènes, pleins d'érudition, d'idées et de conjectures, qui remplissent tout le premier volume.

1. Quatre tragédies seulement, *Thésée, Hippolyte, Alceste* et *Andromaque*, avaient été publiées auparavant à Florence, en 1496, probablement par Jean Lascaris.

SOMMAIRE

I. Vie et caractère d'Euripide. — II. Son œuvre. Pièces subsistantes. — III. Liberté d'esprit d'Euripide. Mobilité de sa pensée. Son imagination et sa sensibilité. Sa personnalité. — IV. Absence de théorie dramatique proprement dite. Tendances diverses. Variété et unité. — V. Peinture dramatique des souffrances, des instincts et des passions. Affections naturelles. — VI. L'observation. Euripide père de la comédie nouvelle. — VII. Infériorité du lyrisme d'Euripide. Grâce légère et fantaisie. — VIII. La langue d'Euripide.

I

Euripide [1] naquit en 480 avant notre ère, dans l'île de Salamine, le jour même où se livrait la bataille navale qui a rendu ce nom à jamais glorieux [2]. Ce qu'on rapporte au sujet de ses parents est contradictoire et par conséquent reste incertain [3]. Toujours est-il qu'on

1. Les sources principales de la vie d'Euripide sont cinq *Vies*, anonymes ou non, une notice de Suidas, les indications du marbre de Paros, les allusions d'Aristophane, dont il faut naturellement se défier beaucoup, et enfin un certain nombre de témoignages dispersés. On peut consulter l'étude biographique très soignée que Nauck a donnée en tête de son édition d'Euripide, dans la collection Teubner. — Le principal ouvrage français sur Euripide est aujourd'hui celui de P. Decharme, *Euripide et l'esprit de son théâtre*, Paris, 1893.

2. C'est là du moins la tradition commune (*Vie* I; Plut. *Moral.* 717 c.; Hesychius Illustris, dans *Fragm. hist. græc.* de Müller, IV, p. 163; Diog. Laerce, II, 45). Selon le marbre de Paros, il serait né en 485.

3. Son père s'appelait Mnésarchos ou Mnésarchides (Suidas, Εὐριπίδης; CIG 6051 et 6052, etc.), sa mère Clito (*Vie* I). Selon les uns, le père était cabaretier, la mère marchande de légumes (*Vie* I; Aristoph. *Acharn.* 457, 478; *Cheval.* 19; *Fêtes de Déméter*, 456; *Grenouilles*, 840, 947, etc.); selon d'autres, ils étaient tous deux de très bonne famille, τῶν σφόδρα εὐγενῶν (Philochore, dans Suidas, Εὐριπίδης; cf. Athén. X, p. 424 E). On raconte aussi qu'ils se seraient réfugiés en Béotie, que Mnésarchos même était béotien, qu'il aurait subi le châtiment des banqueroutiers, etc. (Nicolas de Damas, dans Stobée, *Florileg.* 41, 44).

ne sent pas dans son caractère ni dans ses idées, comme chez Eschyle ou Sophocle, l'influence d'une tradition de famille plus ou moins aristocratique. Il n'y a rien en lui du vieil Athénien ; dès qu'il se révèle, il est dégagé du passé.

Le trait le plus frappant de sa vie, c'est qu'elle demeura entièrement privée. Dans une ville où tout le monde exerçait tour à tour des fonctions publiques, Euripide se contenta d'être poète. Non qu'il se désintéressât des choses de la cité, — car ses tragédies en sont pleines, — mais il n'entendait s'y mêler qu'au moyen de son art. Le théâtre était sa tribune ; il ne se soucia jamais de paraître à aucune autre.

A son foyer d'ailleurs, il fut malheureux. Deux fois marié, il eut la mauvaise chance, semble-t-il, de ne jamais rencontrer une femme digne de lui. Son caractère, naturellement peu sociable [1], en devint sans doute plus morose. Nous savons peu de chose de ses relations de société; on ne nous le montre pas, comme Sophocle, s'entourant d'amis : ceux qu'il préférait, c'étaient encore ses livres; il eut le premier dans Athènes une bibliothèque considérable [2]. Tout nous invite à croire qu'il vécut surtout au milieu de cette collection sans cesse accrue, lisant et méditant, donnant à l'étude la meilleure part de ses jours et même de ses nuits. Ce fut ainsi qu'il dut principalement se familiariser avec les plus remarquables philosophes contemporains, dont on a voulu faire ses maîtres ou ses amis, avec Héraclite, Anaxagore, et Prodicos [3]. Leurs idées, quand elles se

1. *Vie* I : Σκυθρωπὸς δὲ καὶ σύννους καὶ αὐστηρὸς ἐφαίνετο καὶ μισόγελως καὶ μισογύνης. Suidas : Σκυθρωπὸς δὲ ἦν τὸ ἦθος καὶ ἀμειδὴς καὶ φεύγων τὰς συνουσίας.

2. Athén. I, p. 3 A.

3. Suidas, Εὐριπίδης. Decharme, *Euripide et Anaxagore*, Revue des Études grecques, 1889, p. 234. Cf. l'ouvrage cité du même savant, p. 25 et suiv.

rencontrent dans ses écrits, n'y apparaissent pas comme des souvenirs de jeunesse, comme des doctrines fondamentales sur lesquelles se serait élevé peu à peu l'édifice de ses réflexions. Elles s'y offrent à nous bien plutôt comme des vues passagères, qui ont tenté un jour son intelligence curieuse, qui l'ont charmé à la rencontre, et dont il s'empare un instant, sans adhésion décisive du cœur ni de l'esprit. Aucun homme ne prit jamais pleine possession de cette nature mobile, aucun enseignement ne le domina. Socrate, qu'on a représenté sans preuve sérieuse comme son ami, a pu être charmé de quelques-uns de ses mérites, mais leurs directions d'esprit étaient en réalité bien diverses : l'un s'enfermait dans la morale, l'autre ouvrait son intelligence à tout : le premier tendait, à travers le doute, au dogmatisme, l'autre n'acceptait ni terme de recherche ni méthode fixe.

Euripide demeura-t-il longtemps avant de se donner tout entier à la poésie ? Malgré quelques traditions peu certaines, nous l'ignorons; on dit qu'il fut peintre et même athlète [1]; rien n'est moins prouvé. En 455, à l'âge de vingt-cinq ans, il prit part pour la première fois au concours tragique et y présenta entre autres pièces *les Filles de Pélias*; il n'obtint que le troisième rang [2]. A partir de ce moment, il travailla constamment pour le théâtre. Peu favorisé d'abord du public athénien, il ne remporta sa première victoire que quinze ans plus tard, en 440 [3]; il avait alors quarante ans. Il ne fut vainqueur que cinq fois en tout, dont une après sa mort [4] : ces cinq tétralogies représentent ensemble un quart environ de

1. *Vie* I; Aulu-Gelle, XV, 20; Suidas, *l. c.*
2. *Vie* I. Selon Aulu-Gelle (XV, 20, 24), il aurait commencé à écrire des tragédies dès l'âge de dix-huit ans; si cela est exact, il faut admettre que ses premières tragédies furent jouées ailleurs qu'au théâtre d'Athènes ou qu'elles ne le furent pas du tout.
3. Marbre de Paros, ép. 60.
4. Aulu-Gelle, *l. c.* Suidas, *l. c*

son œuvre dramatique. Nous ignorons les dates précises de ses victoires, mais de ce qu'il n'obtint la première qu'après quinze ans de luttes, on est en droit de conclure qu'il eut quelque peine à forcer la résistance de l'opinion. Après les *Filles de Pélias*, jouées en 455, les seules de ses pièces dont les dates soient attestées sont les suivantes : *les Crétoises, Alcméon à Psophis, Alceste*, 438 ; *Médée, Philoctète, Dictys, les Moissonneurs*, 431 ; *Hippolyte couronné, Alexandre, Palamède, les Troyennes, Sisyphe*, 415 ; *Andromède et Hélène* 412 ; *Oreste*, 408 ; *Iphigénie à Aulis, Alcméon à Corinthe, les Bacchantes*, vers 405, après la mort du poète [1].

Sur la fin de sa vie, Euripide s'éloigna d'Athènes et se retira d'abord chez les Magnètes, puis à la cour de Pella chez le roi de Macédoine Archélaos, qui le reçut magnifiquement [2]. Ce fut là, dit-on, qu'il composa sa tragédie d'*Archélaos*, dont le héros était un des ancêtres légendaires du roi son hôte [3]. Il y mourut — peut-être par suite d'un accident, — en 406, à l'âge de soixante-quinze ans [4]. Il laissait trois fils, dont le plus jeune, qui portait son nom, fut poète lui aussi et fit représenter les tragédies de son père [5]. Le grand poète athénien fut enseveli en Macédoine, dans la vallée d'Aréthuse [6]. Athènes, privée de ses restes, lui éleva du moins un cénotaphe, avec une inscription en vers, due soit à Thucydide, soit plutôt au poète Timothée [7].

1. Pour l'établissement de cette liste chronologique, voir Nauck, étude biographique citée plus haut, p. XXVII.
2. Suidas, Εὐριπίδης ; *Vie*.
3. *Vie* I. Cf. Hygin, *fab.* 219.
4. *Vie* I ; Diodore, XIII, 103 ; selon le marbre de Paros, ép. 63, en 407. Sur les circonstances, voir Diodore, *pass. cité* ; Aulu-Gelle, XV, 20 ; Val. Max., IX, 12 ; Étienne de Byzance, p. 176, 1 ; Suidas, Εὐριπίδης
5. *Vie* I ; Schol. Aristoph. *Grenouilles*, v. 67.
6. *Vie* I ; Pausan. I, 2 ; Plutarque, *Lycurgue*, 31, etc.
7. *Vie* I ; Pausan. I, 2.

II

On lui attribuait dans l'antiquité quatre-vingt-douze pièces [1]; mais il semble que quelques-unes aient été perdues de bonne heure et que l'authenticité de plusieurs autres soit restée douteuse. Dix-huit tragédies et un drame satyrique nous sont parvenus sous son nom : l'une d'entre elles, *Rhésos*, est considérée généralement comme l'œuvre d'un autre poète. Si l'on ajoute à ces dix-neuf pièces celles qui nous sont connues par divers témoignages, on reconstitue une liste qui comprend environ quatre-vingts noms, en laissant de côté ceux qui semblent faire double emploi.

Plusieurs des tragédies conservées nous montrent combien il serait téméraire de vouloir deviner d'après de simples titres les sujets traités par Euripide. Si nous ne connaissions *Hélène* ou *les Phéniciennes* que par leur nom, nous n'aurions aucune chance de déterminer ce que le poète y a mis en scène. Il faut donc renoncer, toutes les fois que les témoignages précis nous font défaut, à des conjectures vaines; et, par suite, il est à peu près impossible de dresser une sorte de carte du domaine mythique exploré par Euripide, comme nous avons essayé de le faire pour Eschyle et pour Sophocle. Nous nous bornerons à quelques remarques sur ce point.

Les grands sujets de l'ancienne épopée ne sont pas délaissés par Euripide, mais ils sont loin de constituer pour lui une matière unique et privilégiée. Parmi tous les titres de ses pièces, on aurait peine à en réunir une

1. Suidas et diverses *Vies*; Varron (dans Aulu-Gelle, XVII, 4, 3) ne lui en reconnaît que soixante-quinze. Un marbre d'Albano (CIG 604) nous a conservé un catalogue des pièces d'Euripide; ce catalogue est malheureusement tronqué, et d'ailleurs d'une autorité médiocre. A consulter, Welcker, *Die griech. Tragoedien*, t. II (entièrement consacré à Euripide.)

trentaine, qui semblent se rapporter aux principaux événements épiques [1]. Un grand nombre au contraire visent manifestement des faits secondaires, souvent des légendes locales, parfois même des inventions de conteurs en dehors de la tradition commune [2]. L'histoire fabuleuse de l'Attique a dans ce théâtre une importance toute particulière [3]. En général, ce qui semble avoir surtout déterminé le choix d'Euripide, c'est le caractère pathétique des sujets. Les grandes passions et les situations violentes, voilà ce qu'il recherchait. Il se souciait assez peu que le nom de ses personnages éveillât de grands souvenirs, pourvu qu'ils eussent à son service des larmes, des souffrances, des troubles profonds. Parfois aussi, ce qui lui plaisait en eux, c'était une certaine conformité de leur caractère ou de leur tendance morale avec son propre caractère ou les dispositions de son esprit. Il était bien aise de s'en faire des interprètes, et il s'attachait à eux en raison des services qu'il en attendait [4]. Les sujets de circonstance avaient une grande puissance d'attrait pour cet esprit ingénieux, qu'un rapprochement séduisait. Plusieurs de ses tragédies attiques ont été faites manifestement en vue des événements du jour; de même son *Archélaos*, composé en Macédoine. Il résulte de là que son théâtre complet devait offrir une diversité d'aspect bien caractéristique. Ce n'était plus l'imposante ordonnance de celui d'Eschyle, avec ses

1. Citons *Alexandre, Antigone, les Bacchantes, Bellérophon, Danae, Hécube, Électre, Hercule furieux, Iphigénie à Aulis, Palamède, Pélée, Plisthène, Protésilas, Télèphe, les Troyennes, Philoctète, Œdipe, les Phéniciennes, Thyeste.*

2. Par exemple : *Éole, Épéos, Alceste, Archélaos, Hélène, Cadmos, Cresphonte, Lamia, Licymnios, Mélanippe prisonnière, Mélanippe la sage, Œneus, Oreste, Palamède, Polyidos, Sthénébée, Téménos.*

3. *Égée, Érechtée, les Héraclides, Thésée, les Suppliantes, Hippolyte, Iphigénie en Tauride, Ion, Médée.*

4. C'est ce qu'on peut soupçonner par exemple pour *Palamède*, pour *Mélanippe la sage*, pour *Antiope*, pour *Bellérophon*, etc.

groupes épiques; ni la belle harmonie de celui de Sophocle, concentré en scènes héroïques. Dans celui-ci, il y avait de tout, des aventures, des prodiges, des meurtres, des incestes, des surprises en abondance, des emportements de passion, des catastrophes multipliées, en un mot toute une variété de crimes et de misères que la tragédie n'avait pas encore connue.

Cette variété extrême, les pièces subsistantes nous la feraient voir suffisamment, quand même les autres seraient entièrement ignorées. Nous énumérerons d'abord par ordre chronologique les huit dont nous savons les dates, et ensuite par ordre alphabétique les onze autres [1].

Alceste (Ἄλκηστις), joué en 438, tenait, dans la tétralogie dont elle faisait partie, la place ordinairement attribuée au drame satyrique [2]. Le poète y a représenté le dévouement de la reine de Phères, Alceste, qui donne sa vie pour sauver celle d'Admète, son époux. Morte, elle est ramenée au jour par Héraclès, qui l'arrache aux mains de Thanatos [3]. La partie surnaturelle du sujet n'est qu'indiquée par Euripide. Ce qui fait la beauté de la pièce, c'est la peinture des sentiments. La tendresse et la piété d'Alceste, sa fermeté d'âme et d'esprit, la douleur d'Admète, nature médiocre, mais affectueuse et sincère, l'égoïsme naïf de son père Phérès, les regrets touchants des serviteurs y sont peints avec finesse et vérité. Quant au rôle d'Héraclès, vorace et bruyant, quoique généreux et dévoué, c'est la part faite à l'élé-

1. Renvoyons, ici comme précédemment, aux analyses et aux appréciations détaillées de Patin.

2. Voyez l'argument.

3. La pièce peut être jouée par deux acteurs. *Protagoniste* : Apollon, Alceste, Héraclès, Phérès ; *deutéragoniste*, Thanatos, servante, Admète, serviteur. Un choreute chante les quelques vers du rôle d'Eumélos.

ment satyrique, en raison de la destination spéciale de ce drame.

Médée (Μήδεια), de l'année 431, a pour sujet la vengeance de Médée. Abandonnée par Jason, qui veut épouser Créuse, fille du roi de Corinthe, elle met à mort elle-même, pour déchirer le cœur de l'infidèle, les enfants qu'elle a eus de lui, et elle s'enfuit ensuite sur un char ailé qui doit la transporter à Athènes. Par le rôle épisodique d'Égée et par cette fuite, cette tragédie se rattache à la légende attique. Avant Euripide, Néophron de Sicyone avait mis le même sujet à la scène [1]. C'est une des pièces les mieux composées du théâtre d'Euripide et aussi une des plus pathétiques [2]. On y admire la jalousie furieuse de Médée, sa dissimulation si dramatique, et surtout le trouble qui l'agite quand elle va frapper ses enfants. Rien de plus beau que le monologue qui précède le meurtre. A côté d'elle, les autres personnages ne peuvent avoir que peu d'importance. Jason est un froid et odieux calculateur, dont la douleur même nous touche peu; mais Médée suffit à remplir la tragédie.

Hippolyte (Ἱππόλυτος δεύτερος ou στεφανίας), 428, est un remaniement du *premier Hippolyte* ou *Hippolyte voilé,* dont nous ignorons la date. Le jeune Hippolyte, fils de Thésée, inspire à sa belle-mère, Phèdre, un amour incestueux, qu'il repousse. Phèdre se tue; mais en mourant elle l'accuse, par un écrit mensonger, du crime auquel il s'est refusé. Thésée, trompé, chasse son fils, en appelant sur lui la colère de Poséidon. Un monstre sorti de la mer effraye les chevaux du jeune homme; ren-

1. Lire la notice de M. Weil en tête d'Alceste dans son édition de *Sept Tragédies d'Euripide*. Nous reviendrons plus loin sur Néophron et sa *Médée*.

2. *Protagoniste,* Médée; *deutéragoniste,* nourrice, Jason; *tritagoniste,* pédagogue, Égée, messager. Deux choreutes chantent le rôle des enfants.

versé de son char et traîné par eux, il est horriblement déchiré. Avant de mourir, il se réconcilie avec son père, à qui Artémis vient elle-même révéler la vérité [1]. Le rôle d'Hippolyte a été loué à bon droit pour sa fierté un peu sauvage, pour sa grâce ingénue et pour sa noblesse. Celui de Phèdre, bien qu'au second rang, est admirable par la force de la passion, par la rêverie poétique, par la contradiction secrète d'un cœur qui veut et ne veut pas. Dans le *premier Hippolyte*, Euripide l'avait faite plus audacieuse; en se corrigeant lui-même, il a laissé de côté un effet dramatique, que Sénèque et Racine lui ont repris.

Les *Troyennes* (Τρῳάδες), 415, sont moins une tragédie proprement dite qu'une série de scènes pathétiques, où Euripide a rassemblé, autour du personnage d'Hécube, quelques-uns des épisodes les plus émouvants du lendemain de la prise de Troie : le partage des captives, la mort de Polyxène, celle d'Astyanax. La douleur, la tendresse, l'effroi, le désespoir, la haine y sont exprimés avec une force remarquable. A côté d'Hécube, Andromaque et Cassandre y font sur le spectateur une impression profonde, l'une par ses angoisses maternelles, l'autre par son délire [2].

Hélène (Ἑλένη), 412, repose sur une donnée singulière. Euripide, reprenant à son compte la légende de la *Palinodie* de Stésichore, suppose qu'Hélène a été transportée par Hermès en Égypte chez le roi Protée, tandis que Pâris trompé n'emmenait à Troie que son fantôme. A Protée vient de succéder son fils Théoclymène, qui veut épouser Hélène. Celle-ci, pour lui échapper, se réfugie au pied d'un autel. C'est là que la retrouve

1. *Protagoniste*, Hippolyte; *deutéragoniste*, Aphrodite, Phèdre, Thésée; *tritagoniste*, Artémis, serviteur, nourrice, messager.

2. *Protagoniste*, Hécube; *deutéragoniste*, Athéna, Cassandre, Andromaque, Hélène; *tritagoniste*, Poséidon, Thaltybios, Ménélas.

Ménélas, poussé par les vents vers l'Égypte après la prise de Troie. Ils se reconnaissent, ils préparent leur fuite, et ils l'accomplissent en trompant le roi avec l'aide de sa sœur Théonoé et grâce à l'intervention divine des Dioscures [1]. Malgré d'admirables scènes, tout cela est passablement extraordinaire; la tragédie, ainsi comprise, tend à se transformer en roman dramatique.

Oreste (Ὀρέστης), 408, a pour sujet le jugement d'Oreste parricide par le peuple d'Argos [2]. L'invention y est aussi libre, pour ne pas dire aussi fantaisiste, que dans *Hélène*. Après les belles scènes du début, où nous voyons Oreste, malade, tendrement soigné par sa sœur Électre, où nous assistons émus à son délire, le poète nous transporte bien loin de la tradition. Il nous met sous les yeux, d'une part, les péripéties d'un procès capital dans une démocratie, où le caprice du peuple peut tout; de l'autre, les lâchetés des hommes politiques, personnifiés en Ménélas, qui tremble devant lui. Il semble donc que de la fiction nous passions insensiblement à une image de la réalité ; ce n'est toutefois que pour revenir à la fiction pure. Car la pièce se termine par l'exposé d'un complot, grâce auquel Oreste, Électre et Pylade se rendent maîtres du palais. Là se place l'épisode presque comique des terreurs de l'esclave phrygien, qui donne lieu à une monodie célèbre. Quand les choses sont en pleine confusion, Apollon intervient et arrange tout.

Iphigénie à Aulis (Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι), 405, est une tragédie d'un caractère tout différent [3]. Là, ni aventure,

1. *Protagoniste*, Hélène, Dioscure; *deutéragoniste*, Teucros, Ménélas, deuxième messager; *tritagoniste*, vieille femme, premier messager, Théonoé, Théoclymène.

2. *Protagoniste*, Oreste, messager; *deutéragoniste*, Électre, Ménélas, phrygien; *tritagoniste*, Hélène, Tyndare, Pylade, Hermione, Apollon.

3. *Protagoniste*, Agamemnon, Achille; *deutéragoniste*, vieillard, Iphigénie, messager; *tritagoniste*, Ménélas, Clytemnestre.

ni fantaisie; mais, en revanche, de belles situations morales et des sentiments d'un naturel touchant. C'est la légende du sacrifice d'Iphigénie, à Aulis, qui en forme le fond. En reprenant ce sujet déjà traité par Eschyle, Euripide a su le faire sien par l'invention des péripéties et le jeu des sentiments qui en résulte. Au début, les hésitations douloureuses d'Agamemnon, sa dispute avec Ménélas et le revirement de celui-ci; puis, l'arrivée d'Iphigénie, l'entrevue émouvante de la jeune fille et de son père, la révélation du secret, la démarche de Clytemnestre auprès d'Achille, enfin les supplications inutiles d'Iphigénie et de Clytemnestre, les instances d'Achille, et soudain le changement de résolution d'Iphigénie, son héroïsme, et l'admirable récit du sacrifice terminé par un prodige qui fait disparaître la victime. Sauf le miracle, tout est pris dans la nature, et jamais Euripide ne l'a mieux interprétée.

Les *Bacchantes* (Βάκχαι) sont de la même année. Euripide y a traité un des sujets de la légende dionysiaque, déjà porté sur la scène par Eschyle dans son *Penthée* : la résistance de Penthée, roi de Thèbes, à l'établissement du culte de Bacchus, et son châtiment [1]. Le conflit au fond est celui de la raison humaine et de l'exaltation religieuse qui est présentée comme la vraie sagesse. Contre son habitude, le poète a pris sans protester l'esprit de son sujet. Il est impossible de se railler plus cruellement qu'il ne le fait de tout ce qui paraît sensé. Le défaut naturel de la sagesse humaine apparaît vivement dans Penthée, plein de bonnes intentions, mais fermé à l'intelligence de l'inconnu; et la grandeur de cette autre sagesse mystérieuse, qui n'est folie qu'en apparence, se laisse deviner dans la majesté sereine et ironique du jeune dieu Bacchus, quand

1. *Protagoniste*, Penthée, Agavé; *deutéragoniste*, Dionysos, Tirésias; *tritagoniste*, Cadmos, serviteur, messager.

il est conduit devant le roi. La fin de la pièce est terrible. L'aveuglement de Penthée, les récits qui nous le montrent déchiré par les Bacchantes, le retour d'Agavé, sa mère, portant sa tête comme un horrible trophée, et enfin la révélation soudaine qui lui fait reconnaître son fils tué par elle-même, forment autant de scènes saisissantes. Les parties lyriques comptent parmi les plus remarquables du théâtre d'Euripide.

Après ces pièces, dont l'ordre chronologique est fixé par des témoignages, voici celles dont les dates précises sont inconnues ou ne reposent que sur des conjectures.

Andromaque (Ἀνδρομάχη) fut jouée, nous dit-on, dans le commencement de la guerre du Péloponnèse, hors d'Athènes[1]. Les critiques anciens la considéraient comme une pièce de second ordre[2], malgré de fort belles scènes, et c'est bien là le sentiment qui a prévalu. Andromaque, veuve d'Hector et captive de Néoptolème, a eu de celui-ci un fils, Molossos. En l'absence de Néoptolème, elle est menacée par sa femme, Hermione, et par Ménélas, père d'Hermione. Pour l'arracher à l'autel où elle s'est réfugiée, Ménélas s'empare de Molossos et s'apprête à l'égorger. La mère et l'enfant périraient sans le vieux Pélée, grand-père de Néoptolème, qui vient à leur secours. Ménélas se retire à Sparte, et Oreste, que personne n'attendait, arrive pour emmener Hermione, après avoir préparé à Delphes les embûches où doit périr Néoptolème. Il part avec Hermione, et l'on annonce la mort de Néoptolème. Alors la déesse Thétis paraît et règle les choses; arrangement final qui n'empêche pas la pièce de rester en somme fort incohérente[3]. Signalons comme

1. Scolie du v. 445.
2. Argument.
3. *Protagoniste*, Andromaque, Oreste, Thétis; *deutéragoniste*, Hermione, Pélée; *tritagoniste*, Ménélas, servante, nourrice, messager. Rôle parachorégique, Molossos.

particularité rythmique l'élégie chantée par Andromaque (v. 103).

Hécube (Ἑκάβη), qui est probablement du même temps[1], ressemble aux *Troyennes* par le sujet. Bien que mal composée, c'est une des belles pièces d'Euripide[2]. La première partie a pour sujet le sacrifice de Polyxène, immolée par les Grecs vainqueurs sur le tombeau d'Achille. Le poète a su peindre admirablement la douleur de la mère, ses prières à Ulysse pour sauver sa fille, et surtout la noblesse d'âme de Polyxène et sa virginale fierté. Dans la seconde partie, Hécube apprend la mort de son fils Polydore, assassiné par le roi de Thrace Polymestor, à qui elle l'avait confié. Elle se venge de Polymestor en lui crevant les yeux par trahison. Outre que cette seconde partie se rattache mal à la première, elle lui est fort inférieure en mérite. Polymestor ne nous intéresse pas, et les sentiments d'Hécube ne sont plus assez humains pour nous toucher.

Électre (Ἠλέκτρα) semble avoir été jouée en 413, un an avant *Hélène*, dont la donnée singulière y est visée et préparée par une allusion[3]. Euripide y a repris le sujet des *Choéphores* d'Eschyle et de l'*Électre* de Sophocle, en lui donnant quelque chose de romanesque. C'est dans une maison champêtre qu'il nous montre la fille d'Agamemnon, auprès d'un paysan qui est son époux, mais de nom seulement. Là se fait la reconnaissance d'Électre et d'Oreste, et là aussi se prépare le complot; et cette invention assez étrange jette sur cette première partie de la pièce une couleur rustique qui n'est pas sans charme. Dans la seconde partie, le complot s'exécute: Égisthe est

1. On en fixe la date par conjecture à l'année 424 en tenant compte de diverses allusions (Weil, *Notice*, dans l'édition citée).

2. *Protagoniste*, Hécube; *deutéragoniste*, Polydore, Polyxène, Polymestor; *tritagoniste*, Ulysse, Talthybios, servante, Agamemnon.

3. V. 1278-1281, Weil, *Sept Tragédies*, notice d'*Électre*.

tué par surprise ; Clytemnestre est attirée à l'aide d'une ruse dans la maison de sa fille, où elle tombe sous le poignard d'Oreste. Le poète semble accroître à dessein ce qu'il y avait d'odieux dans la légende, comme pour condamner le crime par son horreur même. Le même sentiment éclate dans la scène toute nouvelle des remords d'Électre et d'Oreste. Une apparition des Dioscures sert de dénouement et fait savoir aux spectateurs ce que le poète a besoin de leur apprendre[1].

Les *Héraclides* (Ἡρακλεῖδαι) appartiennent manifestement au temps de la guerre du Péloponnèse. Le poète y rappelle vivement la dette de reconnaissance qu'Argos a contractée envers Athènes, quand celle-ci protégea les enfants d'Héraclès contre Eurysthée, leur persécuteur. Par le sujet, la pièce présente une certaine ressemblance avec les *Suppliantes* d'Eschyle. Son défaut capital, c'est l'abus des discours, et, par une conséquence naturelle, la faiblesse des caractères. Euripide paraît l'avoir senti lui-même, et il a cherché à y remédier en quelque mesure par l'épisode du dévouement héroïque de Macarie, par les dernières scènes du rôle d'Iolaos, neveu d'Héraclès, qui veut combattre malgré son grand âge et qui rajeunit pour vaincre, enfin par le rôle de la vieille Alcmène, qui tremble pour ses petits-enfants, qui se réjouit de leur victoire et qui insulte avec passion leur ennemi prisonnier. Malgré ces passages, la pièce manque de sentiments profonds et nouveaux ; elle n'a point de personnage de premier plan qui attire la sympathie du spectateur[2].

1. *Protagoniste*, Électre ; *deutéragoniste*, Oreste, Clytemnestre ; *tritagoniste*, paysan, Pylade, vieillard, messager, Dioscure.

2. *Protagoniste*, Iolaos, Eurysthée ; *deutéragoniste*, Démophon, Alcmène ; *tritagoniste*, Copreus, Macaria, serviteur, messager. L'insignifiance du premier rôle dans cette pièce, comme dans plusieurs autres d'Euripide, est toujours un indice du défaut général de la composition.

La *Folie d'Héraclès* (Ἡρακλῆς μαινόμενος) est de date inconnue. Mal composée, la pièce comprend en fait deux sujets distincts. Dans la première partie, nous voyons la famille d'Héraclès, c'est-à-dire son vieux père Amphitryon, sa femme Mégara et ses enfants, menacés de mort par le tyran de Thèbes, Lycos, tandis que le héros est descendu aux enfers. Ils vont périr, quand il reparaît et met à mort Lycos. Mais à ce moment même, la Rage (Lytta), envoyée par Héra, descend dans le palais et trouble son esprit. Égaré, il perce de ses flèches sa femme et ses enfants, croyant frapper la famille d'Eurysthée, puis il s'endort. A son réveil, un désespoir profond le saisit, quand il voit ce qu'il a fait. Amphitryon et Thésée réussissent pourtant à lui rendre quelque courage, et ce dernier l'emmène à Athènes pour le purifier. Beaucoup de péripéties en somme et beaucoup de merveilleux, mais peu d'unité, et, ce qui est plus fâcheux encore, peu de sentiments vraiment intéressants ; des personnages effacés, qui passent devant nos yeux sans qu'aucun d'eux s'empare de notre attention. Il n'y a guère que la scène du réveil d'Héraclès qui ait une véritable beauté morale[1].

Les *Suppliantes* (Ἱκέτιδες) peuvent être considérées, selon le mot de l'auteur de l'argument grec, comme « un éloge d'Athènes ». C'est une pièce de circonstance qui dut être composée vers l'année 420. Les mères des chefs argiens tombés devant Thèbes viennent, sous la conduite d'Adraste, implorer le secours d'Athènes, pour se faire rendre les corps de leurs fils, qu'elles veulent ensevelir. Thésée prend en main la défense du droit sacré des morts, il défait les Thébains et rend les honneurs funèbres aux chefs argiens. Étant donné le sujet, les discours devaient abonder dans cette pièce, et c'est en effet ce qui a lieu. Euripide a essayé d'en rompre la

1. *Protagoniste*, Amphitryon, Lytta ; *deutéragoniste*, Mégara, Iris, Thésée ; *tritagoniste*, Lycos, Héraclès, messager.

monotonie par l'épisode d'Évadné, qui se donne la mort, malgré les prières touchantes de son vieux père Iphis, pour ne pas survivre à son époux Capanée. Ce hors-d'œuvre se rattache mal à l'action, qui reste froide [1].

Iphigénie en Tauride (Ἰφιγένεια ἡ ἐν Ταύροις), de date inconnue, est une pièce d'une tout autre valeur, l'une des plus attachantes par la conduite de l'action et par les sentiments entre toutes celles d'Euripide. Iphigénie, enlevée par Artémis au moment où on allait la sacrifier à Aulis, a été transportée par elle en Tauride. Là, chez les barbares, devenue sa prêtresse, elle préside au culte sanglant qui lui est rendu; tout étranger poussé sur cette terre est immolé à la déesse. Oreste y aborde pourtant volontairement avec Pylade, car un oracle lui a promis la paix s'il rapportait de cette terre lointaine en Grèce la statue d'Artémis. Il est pris avec son ami, et tous deux sont amenés devant la prêtresse, qu'ils ne connaissent pas et qui ne les connaît pas; situation pleine d'angoisse, que le poète a su prolonger et rendre de plus en plus touchante par l'art le plus délicat. A la fin pourtant, la reconnaissance du frère et de la sœur a lieu, grâce à une lettre qu'Iphigénie veut faire porter à Argos par Oreste. Mais le danger n'est pas pour cela dissipé. Iphigénie imagine une ruse, par l'effet de laquelle, le roi Thoas étant trompé, les trois prisonniers peuvent s'enfuir sur mer, protégés par Athéna [2]. Des péripéties bien ménagées, et plus encore des sentiments naturels et touchants, les regrets d'Iphigénie, sa tendresse, son courage, la tristesse et la fermeté d'âme d'Oreste, le dévouement héroïque de Pylade, font de cette tragédie un des chefs-d'œuvre de la scène antique, bien que le poète

1. *Protagoniste*, Æthra, héraut thébain, Évadné, Athéna; *deutéragoniste*, Adraste, Iphis; *tritagoniste*, Thésée, messager.

2. *Protagoniste*, Iphigénie, Athéna; *deutéragoniste*, berger, Oreste, Thoas; *tritagoniste*, Pylade, messager.

semble éviter à dessein d'y pousser l'émotion même à l'extrême limite[1].

Ion (Ἴων), de date également inconnue, est la consécration d'une vieille légende attique qui rattachait le père et l'éponyme de la race ionienne au dieu Apollon. Ion, fils d'Apollon et de Créuse, fille elle-même d'Érechtée, a été transporté par Hermès, dès sa naissance, dans le temple de Delphes et là élevé par les soins de la Pythie, qui l'a consacré au service du dieu. Créuse, mariée plus tard à Xouthos, à qui elle a donné la royauté d'Athènes, vient avec lui consulter l'oracle. Par une série de péripéties adroitement combinées, Xouthos croit que le jeune prêtre est né de lui et le traite comme son fils. Créuse, d'abord égarée par la jalousie, veut faire périr cet étranger; surprise dans la préparation de ce meurtre, elle va périr à son tour, quand la mère et le fils se reconnaissent. Athéna vient au nom d'Apollon confirmer à Ion le secret de sa naissance et lui prédire sa haute destinée[2]. Un tel sujet était par lui-même peu tragique. En y introduisant l'erreur et la jalousie de Créuse avec ses conséquences, Euripide n'a pu remédier qu'en partie à ce défaut. Ce qui fait le mérite propre de sa pièce, c'est d'abord le charme religieux de la première partie, la grâce ingénue du jeune prêtre, la description du temple au lever du jour; c'est ensuite l'aimable sagesse d'Ion, son aversion naturelle pour la haute fortune qui s'offre à lui ; ce sont enfin les péripéties du rôle maternel de Créuse. Imparfaite dans l'ensemble, cette tragédie n'en est pas moins une de celles qu'on lit toujours avec plaisir. Racine s'en est inspiré dans *Athalie*.

1. Weil, *Sept tragédies*, notice : « Le plus tragique des poètes n'y a pas fait usage de toute sa force ; il a usé discrètement des effets dramatiques dont il disposait;... tout est tempéré dans ce beau poème. »

2. *Protagoniste*, Ion, vieillard ; *deutéragoniste*, Créuse ; *tritagoniste*, Hermès, Xouthos, serviteur, Pythie, Athéna.

Les *Phéniciennes* (Φοίνισσαι) furent jouées moins de huit ans avant les *Grenouilles* d'Aristophane, par conséquent après 413 [1]. Le sujet est celui des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, mais étendu à tel point qu'on a pu dire que le poète avait réuni dans sa pièce toute la guerre de Thèbes [2]. Ce qui lui appartient en propre, c'est le rôle de Jocaste, ce sont les efforts infructueux qu'elle fait dans la première partie de la pièce pour réconcilier ses deux fils. L'invention de ce rôle est naturelle et vraiment tragique. Dans la suite, l'unité dramatique est trop sacrifiée au goût du poète pour la variété, les prédictions de Tirésias promettant la victoire à Thèbes au prix de la mort d'un fils de Créon, les résistances paternelles de celui-ci, le dévouement héroïque du jeune Ménécée forment des scènes intéressantes, mais trop épisodiques. On revient au vrai sujet par les beaux récits qui nous exposent la défaite des Argiens, la lutte fratricide d'Étéocle et de Polynice, la mort volontaire de Jocaste désespérée. On s'en écarte de nouveau par les dernières scènes où le vieil Œdipe apparaît pour se lamenter, pour recevoir de Créon un ordre d'exil et pour s'éloigner, accompagné par Antigone. De ce procédé de composition résulte une pièce trop chargée, peu cohérente, où d'admirables scènes se rencontrent dans un ensemble qui paraît confus [3].

A ces tragédies sont jointes dans les œuvres d'Euripide deux pièces dont nous parlerons ailleurs : le *Rhé-*

1. Scol. Aristoph. *Grenouilles*, 53. Le second argument de la pièce, attribué à Aristophane de Byzance, contient une didascalie fort altérée, qui rapporte les *Phéniciennes* à l'archontat de Nausicratès. Ce nom d'archonte est inconnu.

2. Apoll. *de Synt.* I, 26 : Αἱ Φοίνισσαι Εὐριπίδου περιέχουσι τὸν Θηβαϊκὸν πόλεμον.

3. *Protagoniste*, Jocaste, Créon ; *deutéragoniste*, Antigone, Polynice, Ménécée ; *tritagoniste*, pédagogue, Étéocle, Tirésias, messagers, Œdipe.

sos et le *Cyclope*. Le *Rhésos* semble être l'œuvre d'un poète inconnu de la fin du v[e] siècle ou du iv[e]; ce que nous avons à en dire sera mieux à sa place dans le chapitre suivant, où nous passerons en revue les représentants secondaires de la tragédie en ce temps. Le *Cyclope*, drame satyrique, figurera naturellement dans l'étude spéciale, réservée à cette forme de l'art dramatique. — Parmi les fragments des pièces perdues, les plus importants sont ceux d'*Éole*, d'*Antiope*, de *Bellérophon*, d'*Érechtée*, de *Phaéton*, de *Philoctète*. Un grand nombre d'autres ont aussi un réel intérêt, moral et littéraire. Cela tient évidemment à ce qu'ils ont été conservés, non pour des particularités de langue, pour des mots rares, comme beaucoup de passages d'Eschyle ou de Sophocle, mais en raison des sentences morales qui s'y trouvaient énoncées.

Euripide, outre ses tragédies, avait composé quelques poésies élégiaques ou lyriques. On citait en particulier un poème funèbre (ἐπικήδειον), sur les Athéniens morts en Sicile, et une ode triomphale, en l'honneur de la triple victoire remportée par Alcibiade aux jeux Olympiques. Il ne nous reste qu'un court fragment de chacune de ces deux compositions [1].

III

Ce qui fait d'Euripide un homme nouveau dans l'histoire du théâtre grec, c'est avant tout l'absence d'une croyance antique et solidement assise.

Une sincérité de nature, vive et impatiente, éclate en maint endroit de ses œuvres à travers les conventions du genre ou les données de la tradition. Il n'était pas homme à se reposer mollement dans un beau rêve lé-

1. Plut., *Nicias*, 17; *Alcibiade*, 11; cf. *Démosth.*, 1. Ces fragments sont recueillis dans Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II[4], p. 265.

gendaire, ni à endormir son âme dans une vénération pieuse et paisible. Une pensée prompte, hardie, incessamment curieuse, s'agitait en lui, et sous chaque chose antique glissait un doute. Il n'entendait rien à ces délicates conciliations des natures tempérées, qui tacitement se font une sorte de vérité moyenne, par laquelle leur imagination et leur sensibilité sont satisfaites et obtiennent de leur raison qu'elle le soit aussi. Sa raison à lui ne connaissait point cette sorte de docilité; elle était active et presque inquiète, rebelle aux compromis, toujours prête à se porter en avant. Faute d'une chronologie détaillée de ses pièces et en l'absence de témoignages précis, nous ne pouvons qu'entrevoir l'évolution de ses idées. Il semble bien toutefois qu'elle ait été ce qu'on devait attendre d'une telle nature. Au début, des doutes pour ainsi dire épars, une sorte d'irrévérence encore contenue, qui se laisse deviner çà et là [1]; puis, de plus en plus, l'allusion fréquente aux pensées secrètes, aux méditations solitaires, à l'état d'esprit des sages isolés de la foule [2]; enfin de véritables professions de foi sous des noms de personnages mythologiques, des déclarations de philosophie indépendante qui scandalisent le public athénien et mettent parfois le poète presque en danger [3]. Sous ces hardiesses croissantes, on ne peut méconnaître un ensemble de doutes qui équivalent parfois à des négations arrêtées; mais la pensée dernière du poète s'y laisse-t-elle saisir? Ou plutôt a-t-il jamais eu une pensée de cette sorte, une doctrine ferme qui le satisfît? Rien n'est moins certain. Sans doute, on entrevoit chez lui des hypothèses cosmogoniques, des conceptions de la vie universelle

1. Prologue d'*Alceste*, scène entre Apollon et Thanatos.
2. *Alceste*, 962; *Médée*, 298; *Hippolyte*, 374.
3. *Mélanippe*, *Bellérophon*; *Troyennes*, 884, Hécube, 488. Cf. fragm. 288, 508. Anecdote relative à l'*Ixion*.

qui touchent à celles d'Anaxagore ou d'Héraclite [1]. Mais qui oserait dire si ce n'étaient pas là pour lui tout simplement de belles et séduisantes hypothèses d'un jour, acceptées par son imagination sous l'influence d'une lecture récente? Un système proprement dit suppose dans l'esprit qui s'y attache une force de coordination, une constance et comme une convergence d'idées, qui semblent avoir été bien étrangères à la nature mobile d'Euripide. Qu'on relève chez lui une tendance marquée à voir dans les choses une force immanente qui les pousse et qui est leur nature même, peut-être aura-t-on raison; à une condition toutefois, c'est qu'on ne fasse pas d'un rêve philosophique une philosophie proprement dite.

Il y avait des contradictions dans ses vues sur l'univers et sur les dieux; il y en avait aussi dans ses jugements sur l'homme. Ce qu'on peut noter de plus constant en lui à cet égard, c'est une tristesse qui va parfois jusqu'à l'amertume; mais cette disposition même ne doit pas être prise pour un système. Son tour d'esprit voulait qu'il énonçât ses impressions en forme de sentences générales; détachées et rassemblées, elles prennent par suite un air d'affirmations absolues, qui trompe sur leur vraie nature. Euripide a un profond sentiment de la misère humaine, quelle qu'en soit la forme ou la cause, souffrance ou méchanceté, ignorance ou faiblesse. Ce sentiment, il l'exprime en traits pénétrants, ou il le développe avec une éloquence âpre et pathétique. Mais combien ne sent-il pas aussi le charme de tout ce qui honore ou embellit la vie humaine! Que de peintures ravissantes de la jeunesse, des affections naïves, des instincts nobles et purs, de l'héroïsme! Gardons-nous, en somme, d'assombrir à l'excès cette âme

1. Valckenaer, *Diatribe in Euripidem*, p. 34-57. Cf. fragm. 836, 890, 488. Voy. plus haut, p. 287, n. 3.

de poète; tout en s'attristant des difficultés de la vie, tout en se défiant des choses et en jugeant avec peu de faveur la majorité des hommes, elle a toujours eu son rayon intérieur au milieu des ombres, une perspective lumineuse ouverte sur les clartés sereines de la sagesse et de la beauté morale.

La raison de ces dispositions intimes, nous la trouvons dans la nature d'esprit et dans le tour d'imagination d'Euripide. C'était une intelligence vive et pénétrante plutôt que forte. Son regard aigu perçait les apparences et entrait dans chaque chose; ayant conscience de cette finesse de vue, il aimait à juger et à moraliser. Il apercevait d'un coup d'œil le dessous des choses et il le montrait d'un mot bref et saisissant: c'était par nature un destructeur d'illusions. Sans l'imagination et le sentiment qui firent de lui un grand poète dramatique, il semble qu'il eût excellé dans la satire. Il y avait dans son génie quelque chose de celui du vieux Simonide d'Amorgos, qui nous a laissé une si mordante et si injuste description de la nature féminine. Comme tous ceux que pousse cette sorte d'instinct, il aimait à montrer le mal inaperçu que la légèreté des hommes ne sait point voir; l'opinion commune le mettait en défiance; sous l'admiration, ou tout au moins sous l'indulgence convenue, il flairait le vice caché, la déception secrète, et il fallait qu'il les découvrît. Bien entendu, de telles découvertes ne se font guère sans quelque risque d'injustice ou de paradoxe: c'est par là qu'on paye cette claivoyance supérieure. Mais le principal défaut de l'esprit d'Euripide, celui qui l'a le plus éloigné de la perfection, c'était que ce regard si pénétrant embrassait mal les ensembles. En présence de la complexité de la nature humaine, il ne suffit pas, pour être grand moraliste, de discerner délicatement telle ou telle partie profonde de la réalité, il faut encore saisir

d'une même vue tous les éléments essentiels qui donnent à un individu son aspect propre. Et en dehors de la morale, dans les problèmes de la philosophie et de la science, il en est de même. Or, pour ce procédé synthétique, Euripide manquait de force et de méthode. De là sans doute et les contradictions de ses jugements et l'inconstance de ses conceptions dramatiques. Ses idées, toujours ingénieuses, souvent neuves et hardies, étaient fréquemment incomplètes. Trop affirmatives ou trop négatives, elles se heurtaient, sans qu'il lui fût possible de les concilier; elles se remplaçaient brusquement les unes les autres, sans pouvoir se lier entre elles dans une harmonie définitive.

D'ailleurs, chez cet homme de réflexion, il y avait un rêveur tendre et charmant; nouvel élément de séduction et de contradiction. Satirique triste et désabusé, il avait à ses heures, et en imagination, une ingénuité d'enfant. Il se représentait des êtres jeunes, naïfs, purs, ignorants du mal et à peine effleurés encore par la réalité, des âmes dans leur première fleur, caressées par ces souffles doux et légers dont parle Sophocle, qui font monter en elles la sève de la vie sans hâter encore la maturité. Les images qui plaisaient le plus à son esprit étaient celles, non de la grandeur ni de la beauté parfaite, mais de la grâce, des formes agréables, des spectacles riants, des sensations douces et variées. Il aime à peindre, dans ses chœurs principalement, les aspects aimables de la nature, les sources, les bois, les prairies en fleurs, les eaux courantes, les troupeaux, la montagne égayée par les jeux de ses divinités, la mer parsemée d'îles, ouverte aux vaisseaux, lumineuse et comme souriante sous la clarté du soleil, la brise qui frémit dans les cordages en imitant le murmure aigu et joyeux de la flûte de Pan. Si sa pensée est parfois inquiète et sombre, son imagination ne l'est guère, spontanément

du moins. Outre la grâce, elle a le charme de la fantaisie, elle est mobile et légère, capricieuse même, allant vivement d'un objet à l'autre. Fine et ingénieuse comme son esprit, elle séduit et elle amuse souvent plus qu'elle ne frappe. Elle se plaît aux détails, elle se joue volontiers à la surface des choses; et toutefois, dans les récits pathétiques, quand elle doit nous représenter des actions terribles ou des situations dignes de pitié, elle a aussi de la grandeur et de la noblesse. La vision poétique chez Euripide est pure, elle est limpide; les images ne se mêlent pas les unes aux autres; les couleurs et les sons, les formes et les mouvements ne se pressent jamais, comme chez Eschyle par exemple, en une sorte de tumulte; tous ces éléments ne se fondent pas non plus, comme chez Sophocle, en une harmonie riche et solide, éclatante et profonde; le tissu du rêve est ici plus mince; c'est une fine étoffe, souple et ondoyante, dont la broderie court et se déploie pour le plaisir de l'œil en un dessin facile et brillant.

Derrière cette imagination, se laisse deviner une sensibilité qui a aussi son caractère propre. Si on la compare à celle d'Eschyle ou de Sophocle, elle s'en distingue immédiatement par quelque chose de plus féminin. Le jugement y a peu de part. Comme toutes les natures instinctives, Euripide ne subordonne guère ses sentiments à ses idées. Il a beau se faire une certaine conception générale d'un personnage, chaque situation particulière le ressaisit; il se la représente, il la ressent et la traduit en elle-même. Sa *Médée* est une âme d'une trempe toute virile, capable des résolutions les plus inflexibles, maîtresse d'elle-même, conduisant ses desseins avec une fermeté d'esprit égale à l'énergie de sa volonté; et pourtant, quand l'instinct maternel se réveille tout à coup dans son cœur, c'est la plus faible des femmes : il y a autre chose dans ses hésitations qu'un simple

sentiment, il y a le frémissement de la chair, la voix du sang, une sorte d'horreur physique qui se mêle au trouble moral; elle pleure en voyant les yeux purs et brillants de ses enfants, en caressant leurs cheveux, en respirant leur haleine. Dans cette façon de sentir, l'impression du moment est presque tout; et cette impression elle-même tient de la sensation presque autant que du sentiment. Son plus grave inconvénient est de tomber aisément dans la banalité ; et Euripide n'y a pas toujours échappé. Comme Aristophane le lui a reproché, il a cru souvent que l'appareil extérieur de la misère ou de la faiblesse méritait la pitié d'un public éclairé, que des rois en haillons, des héros mendiants, des vieillards qui se traînent en tremblant, des enfants qui pleurent offraient un spectacle tragique [1]. Son erreur, en pareil cas, a été de ne pas comprendre qu'au théâtre les hommes réunis veulent des émotions d'une nature plus haute et plus profonde, qu'il faut remuer les âmes et non pas simplement troubler les sens. En revanche, quand il a rencontré des situations qui comportaient à la fois l'élan passionné du cœur et cette sorte de trouble ou de déchirement qui se fait sentir à l'être tout entier, nul ne l'a surpassé en force pathétique.

A ces dispositions naturelles s'est ajoutée chez Euripide l'influence très forte des habitudes d'esprit contemporaines : le goût des pensées brillantes, des antithèses et des distinctions, des analyses ingénieuses, des discussions subtiles, des argumentations paradoxales. Tout cela était de son temps et convenait à ses qualités comme à ses défauts. La séduction d'un aperçu nouveau, celle des réflexions délicates, et aussi des tours de force oratoires

1. Voyez dans les *Acharniens*, les moqueries relatives au magasin d'Euripide, dans lequel Dicéopolis est assuré de trouver tout ce qu'il peut désirer pour se rendre intéressant, comme guenilles, bâtons, besaces, etc.

dans la défense des mauvaises causes, était vraiment irrésistible pour lui. Il aimait à se poser des questions pour avoir le plaisir d'y répondre, ou tout simplement pour éveiller la réflexion et la laisser ensuite en suspens. Les choses de la vie qui se font par coutume, par instinct, par tradition, et qui doivent se faire ainsi, devenaient pour lui matière à des interrogations hasardeuses qu'il mettait dans la bouche de ses personnages. Est-il bon de se marier? Est-ce un avantage d'avoir des enfants ? L'amitié doit-elle s'imposer à elle-même une mesure ? Mille problèmes de ce genre, qui n'en sont pas, parce que la nature humaine les a toujours résolus et les résoudra toujours sans se soucier de la réflexion, attiraient néanmoins sa pensée, comme celle d'un grand nombre de ses contemporains. Nul poète plus que lui n'a été associé à tous les excès de curiosité et de raisonnement où se complaisait un siècle qui apprenait à observer et à réfléchir. Dans cette société où les esprits les mieux doués goûtaient le plus vivement le plaisir nouveau d'analyser les idées, comment cette fine et brillante intelligence aurait-elle résisté à une tentation si délicate ?

De tout cela résulte un caractère qui ne peut manquer de frapper à première vue quiconque lit les tragédies d'Euripide. A chaque instant et de mille manières, le poète apparaît dans ses pièces sous le masque des personnages. Nous les voyons tout à coup oublier leur condition fictive ou leur situation dramatique pour disserter; des gens du peuple, des esclaves, des femmes parlent en philosophes; des héros qui devraient gémir ou s'emporter font des réflexions générales ou des satires mordantes, dont la finesse ingénieuse ne peut dissimuler l'inconvenance. L'illusion dramatique disparaît ainsi brusquement, et parfois au moment où elle serait le plus nécessaire.

IV

Une nature de poète aussi capricieuse ne pouvait produire un système dramatique bien arrêté. Ne cherchons donc pas dans le théâtre d'Euripide ce que nous avons trouvé dans celui de Sophocle, un type de tragédie, toujours le même malgré la variété des sujets. Sophocle imposait aux légendes épiques, en les mettant sur la scène, la forme générale qu'il avait une fois pour toutes conçue comme la meilleure. Euripide n'a rien à imposer, car il n'a pas de méthode fixe. Il n'apporte dans le travail préliminaire par lequel il organise ses drames que des instincts, peu à peu transformés en habitudes, et, selon qu'il est ému ou inspiré, il construit sa tragédie. Tout ce qu'on peut se proposer, quand on l'étudie à ce point de vue, c'est de montrer à quelles tendances il obéit le plus souvent.

Sophocle, ce semble, cherchait d'abord l'unité du drame, et il n'y introduisait la variété qu'au fur et à mesure, en développant l'idée tragique; Euripide procède précisément à l'inverse. Son imagination mobile, sa sensibilité vive et capricieuse lui créent avant tout un besoin impérieux de variété, et s'il ramène ensuite son drame à l'unité, c'est souvent par un artifice imaginé après coup, qu'il superpose tant bien que mal à ses inventions premières. De là cette différence frappante, que la tragédie de Sophocle sort d'une conception vivante qui s'épanouit au souffle de l'inspiration en scènes diverses, tandis que celle d'Euripide pullule d'abord comme une floraison spontanée de scènes diverses, que l'art réunit en une gerbe.

Quelques-unes de ses pièces ne sont guère que des fragments de légende épique, mis en forme de drame : les *Troyennes* par exemple. Nous y voyons, devant les

murs de Troie livrée au pillage, Hécube et les femmes troyennes, qui attendent leur sort. Le héraut Talthybios vient leur annoncer à quel maître le sort a livré chacune d'elles. Puis paraît Cassandre, qu'on va livrer à son nouveau maître Agamemnon, et qui dans son délire dévoile quelques-uns des malheurs prochains réservés aux vainqueurs. Après Cassandre, c'est le tour d'Andromaque, emmenée à la suite de Néoptolème et pleurant sur la ville d'Hector. Tandis qu'elle gémit avec Hécube, voici de nouveau le héraut : il vient lui prendre des bras son enfant, condamné par les Grecs à périr ; scène déchirante de protestations inutiles et d'adieux ; elle sort désespérée, et presque aussitôt Ménélas et Hélène entrent en scène. Ménélas veut faire périr Hélène, et, pour exciter encore sa colère, Hécube, avide de vengeance, accuse celle qui a été la cause première de tous ses maux ; à son accusation ardente, Hélène répond ; Ménélas l'entraîne, menaçant encore, mais déjà vaincu. Dès qu'ils se sont éloignés, on apporte à Hécube le corps brisé d'Astyanax, et elle prépare en gémissant la sépulture de l'enfant. Alors, le héraut revient pour la dernière fois, et tandis que l'incendie s'allume, tandis que Troie s'écroule dans les flammes, la malheureuse Hécube est emmenée à son tour pour aller servir Ulysse. C'est là, comme on le voit, une série continue de scènes, ce n'est pas une tragédie. Le poète a pris dans la légende une suite d'événements douloureux, et tout son travail de composition s'est à peu près réduit à les resserrer dans un court espace de temps, à les rassembler dans un même lieu et autour d'un même personnage, et à ménager, en les retraçant, une certaine gradation d'effets. De liaison intime il n'y en a point. Et pourtant, si la tragédie n'est pas faite, la plupart des scènes sont admirables. C'est là justement ce qui révèle la tendance

d'Euripide et sa manière de procéder. Le sujet qu'il a choisi n'existait pas en tant que sujet tragique; cela ne l'a pas arrêté; il a vu des scènes pathétiques à faire, et il les a faites. Quant à l'unité intime et profonde, qui est pour d'autres la condition même du drame, il ne s'en est pas soucié.

Il est vrai que, même dans son théâtre, la pièce en question fait exception. Mais, tout isolée qu'elle est, elle nous révèle une manière de faire qui est caractéristique et que nous retrouvons, plus ou moins dissimulée, dans presque toutes ses autres tragédies subsistantes. Les mieux liées abondent en scènes épisodiques. Jamais, chez Euripide, la conception générale du sujet n'est assez forte pour créer d'elle-même tous les éléments du drame : à côté de ceux qui sortent du fond des choses, nous sommes toujours sûrs d'en rencontrer d'autres qui viennent du dehors. Et ce n'est pas encore là ce qu'il y a de plus frappant. Mais, dans les parties mêmes qui sont vraiment du sujet, il est aisé de voir que les inventions ne naissent guère d'une étude très réfléchie de la situation morale, mais qu'elles se produisent avec une sorte de spontanéité passablement capricieuse. Les scènes que le poète crée ne sont pas celles qui résultent le plus naturellement les unes des autres, ni qui montrent le mieux la logique intime des caractères ou des événements ; ce sont celles qui lui offrent le plus de contrastes, de surprises, d'effets pathétiques. En général, il n'aime pas à tenir l'esprit du spectateur trop longtemps attaché sur un même personnage. *Médée* est à cet égard une exception dans son théâtre. Sa tendance naturelle le porte bien plutôt à tirer de chaque rôle successivement ce qu'il contient de plus touchant et par conséquent à varier sans cesse l'intérêt. C'est ainsi qu'il en use dans *Iphigénie à Aulis* et dans *Hippolyte* par exemple, pour ne mentionner

ici que des chefs-d'œuvre. Par là, on ne peut nier qu'il n'ait assoupli l'art dramatique et pris l'initiative d'une liberté dont le théâtre moderne a souvent profité; mais il est difficile, d'autre part, de ne pas reconnaître que la tragédie grecque, avec l'extrême simplicité de ses moyens, le petit nombre de ses acteurs, la présence constante d'un chœur, se prêtait assez mal à ces changements fréquents. Sans doute l'émotion du spectateur pouvait être ainsi plus vivement surprise et plus complètement renouvelée, son âme subissait des fluctuations plus fortes, mais sa raison n'éprouvait plus cette satisfaction intime que lui procuraient les pièces de Sophocle.

Pour produire cette variété d'effets, pour susciter et pour rattacher les unes aux autres ces scènes diverses, Euripide a recours à une foule de moyens. Un art ingénieux se substitue chez lui, dans la structure du drame, à l'art méthodique et simple de Sophocle. Il est vraiment l'inventeur de ces combinaisons, qui, en se perfectionnant plus tard, ont fini par constituer ce qu'on a nommé l'intrigue. La fertilité de son esprit pour ce genre de création étonnait d'autant plus ses contemporains qu'ils y étaient alors moins habitués. Aristophane ne se lasse pas de tourner en dérision le poète artificieux et retors, fécond en expédients [1]. Véritables expédients, en effet, que ces petits événements fortuits, si fréquents dans ses pièces : une lettre surprise [2], l'arrivée soudaine d'un ami [3], une rencontre aussi inopinée qu'invraisemblable [4], etc. Aucun poète tragique peut-être ne s'est jamais passé entièrement du hasard, mais

1. Voyez en particulier le rôle d'Euripide dans les *Fêtes de Déméter*, où il délivre son beau-père Mnésiloque des mains de l'archer scythe.
2. *Iphigénie à Aulis*.
3. Rôle d'Égée dans *Médée*.
4. Par exemple, celle d'Hélène et de Ménélas dans *Hélène*.

aucun assurément, du moins parmi ceux du premier rang, ne s'en est servi plus qu'Euripide. Les stratagèmes, les ruses — qui sont des finesses de la volonté comme les surprises sont des finesses du hasard — ne lui plaisent pas moins [1]. En cela, nul scrupule traditionnel ne l'arrête. Pour créer des situations nouvelles, pour amener des coups de théâtre, il traite arbitrairement les légendes [2], il les combine ou les modifie à sa guise [3]. Évidemment la matière tragique est devenue pour lui chose indifférente, ou peu s'en faut. S'il n'ose pas encore se débarrasser tout à fait des données anciennes, du moins il les arrange dans le détail selon ses besoins. Ainsi, libre de ses moyens, il peut combiner des effets dramatiques saisissants. Entre tous ceux dont il use, il faut mentionner spécialement les *reconnaissances*. Sa science délicate du théâtre se laisse voir tout entière dans la manière habile dont il les prépare, les fait désirer, les retarde et les amène brusquement, au moment où elles peuvent être le plus émouvantes. Mérope, dans une tragédie perdue, reconnaissait son fils, quand elle avait déjà le bras levé pour le frapper, et Plutarque nous a conservé le témoignage du grand effet que produisait cette scène sur le public [4]. Parmi les pièces conservées, plusieurs nous permettent encore de juger de l'habileté du poète. La meilleure partie d'*Iphigénie en Tauride* aboutit à une scène de reconnaissance, et il n'est personne qui n'y sente et n'y admire la fine et touchante gradation des effets et des sentiments. Dans *Ion*, dans *Électre*, nous trouvons des scènes analogues, plus ou moins pathétiques. Il y a là toute une partie originale de l'art dramatique, où Euri-

1. *Iphig. en Tauride*, fin; *Hélène*, fin; *Oreste, Médée, Électre*, etc.
2. *Électre, Hélène*, etc.
3. *Phéniciennes*, rôle d'Œdipe, etc.
4. Plutarque, *Moralia*, p. 988 E (voir Nauck, frag. du *Cresphonte*).

pide a excellé, et les exemples qu'il a donnés en ce genre n'ont peut-être pas été surpassés. C'est justement de cela qu'Aristote a voulu le louer avec raison dans le passage de sa *Poétique*, où, tout en blâmant la conduite imparfaite de ses drames, il l'appelle pourtant « le plus tragique des poètes [1]. »

Toutefois Euripide était bien obligé par les lois les plus essentielles de son art de donner à ses pièces les apparences de l'unité dramatique, alors même que l'unité réelle et profonde leur manquait. Quelques-uns des moyens qu'il a employés le plus souvent pour y parvenir sont intéressants à noter.

Signalons d'abord ses prologues et ses dénouements. C'est son habitude de commencer chaque tragédie par une sorte d'introduction en forme de monologue ou quelquefois de dialogue. Nous connaissons trop mal les détails de l'histoire de la tragédie grecque pour pouvoir décider s'il a créé cette introduction dramatique ou s'il ne l'a pas simplement renouvelée et rajeunie. En tout cas, l'usage qu'il en fait lui est personnel. D'une part, ces prologues lui servent à fournir immédiatement au spectateur certains renseignements utiles, qu'il lui aurait fallu donner sans cela dans les premières scènes, au détriment de l'intérêt dramatique ; et ces renseignements sont d'autant plus nécessaires qu'il est, comme nous l'avons vu, plus inventif en matière de légendes. En outre, la plupart des prologues en question ont une autre destination, qui est peut-être la principale. Très souvent, ils indiquent le sujet essentiel de la pièce, ils signalent d'avance au spectateur ce qu'il devra regarder, ils lui laissent entrevoir ou lui annoncent même d'une manière formelle le dénouement. Grâce à cette indication préalable, les événements se rassemblent

1. Aristote, *Poétique*, c. 13 : Καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

sous le regard, ils prennent une direction commune et tendent à une même fin; cela ne laisse pas que d'être utile dans des pièces dont les parties diverses sont assez faiblement unies entre elles [1]. Et l'effet dont nous parlons est bien plus sensible encore lorsque le prologue est mis dans la bouche d'une divinité, ce qui est le cas le plus fréquent. Aphrodite, au début de l'*Hippolyte*, nous apprend qu'elle veut se venger du fils de Thésée, et elle nous fait connaître d'avance comment elle se vengera; il résulte de là que tous les événements de la pièce sont liés désormais par cette volonté divine, qui est censée les conduire à leur dénouement. Sans doute, si nous allons au fond des choses, nous nous apercevons bien que cette liaison est peu réelle, qu'en fait nous avons affaire dans l'action à des passions humaines, que l'amour y est représenté comme une loi du monde, comme un effet de la nature, comme un trouble physique et moral, et qu'il n'y a guère en tout cela d'impression vraiment religieuse. Mais ce sont là des griefs d'esprits critiques, des propos de mécontents, qui peut-être n'auraient pas déplu au poète, et qui, en tout cas, ne l'empêchent pas d'avoir réalisé son dessein. Supprimons par la pensée le prologue d'*Hippolyte* : il est certain que les parties de la pièce paraîtront bien moins liées entre elles qu'elles ne le sont aujourd'hui. L'intervention des dieux est devenue pour Euripide une ressource dramatique, et ses prologues lui servent à la mettre en valeur.

On peut en dire autant d'un certain nombre de ses dénouements. Bon nombre de ses pièces se terminent par l'apparition d'un dieu, qui descend du ciel pour arranger les choses ou pour donner une sanction aux événements accomplis. Euripide, sans doute, sentant bien

1. Par exemple, le prologue de Polydore dans *Hécube* lie manifestement la seconde partie de la pièce à la première.

que sa tragédie était peu religieuse au fond et qu'il fallait pourtant qu'elle le fût pour être à sa place dans des fêtes qui faisaient partie d'un culte, n'était pas fâché de faire ainsi aux dieux un rôle important en apparence, et très peu gênant pour lui en réalité. En outre, le procédé était commode [1]; non seulement en ce qu'il permettait de sortir sans difficulté des situations les plus embarrassantes, mais aussi en ce qu'il offrait le moyen de faire entrevoir aux spectateurs l'avenir et par conséquent d'arrêter le drame au moment le plus favorable [2]. Mais ces raisons n'étaient pas les seules, et, au point de vue de la composition, ces dénouements servaient aussi à rassembler après coup des événements un peu épars, en montrant qu'ils avaient été dirigés par un dessein caché, dont un dieu même était l'auteur.

Voilà déjà des moyens, passablement artificiels sans doute, mais efficaces pourtant, et à coup sûr ingénieux, à l'aide desquels se constitue dans les drames d'Euripide l'unité indispensable. Il y en a d'autres encore. Le plus important peut-être, c'est la gradation des effets. Dans celles de ses pièces où l'unité d'action laisse le plus à désirer, on peut remarquer que cette autre sorte d'unité, qu'on pourrait appeler esthétique, est toujours soigneusement ménagée. Elle l'est par des moyens divers qu'il serait trop long d'énumérer ici, mais qu'il est aisé de découvrir en étudiant chaque pièce. Dans les *Troyennes*, par exemple, la souffrance morale d'Hécube va croissant de scène en scène, jusqu'à ce qu'elle

1. C'était son avantage le plus apparent, et c'est pour cela qu'on l'imita beaucoup ; Platon, *Cratyle*, p. 425 O : Ὥσπερ οἱ τραγῳδοποιοὶ, ἐπειδάν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι, θεοὺς αἴροντες.

2. Le drame d'Euripide, avec son prologue, qui a vue sur le passé, et son épilogue, qui est une perspective ouverte sur l'avenir, offre quelque lointaine ressemblance avec la trilogie d'Eschyle. Il laisse apercevoir par ses deux extrémités une vaste légende, dont il représente un moment.

se tourne en un ressentiment implacable qui éclate dans l'invective contre Hélène; le dernier tableau, celui des funérailles d'Astyanax, qui nous montre l'aïeule prosternée devant le corps brisé de son petit-fils, est aussi le plus navrant. Dans la pièce d'*Hécube*, où deux actions se succèdent, l'unité esthétique est obtenue d'une manière analogue; la première partie de la tragédie, qui a pour sujet le sacrifice de Polyxène, nous peint la douleur maternelle dans ce qu'elle a de plus déchirant; la seconde, où est représenté le meurtre de Polymestor, nous fait voir cette douleur se transformant par son excès même en une sorte de fureur sauvage. Souvent le poète remplit une partie de son drame avec des souffrances, des inquiétudes, des scènes de pitié ou d'effroi, et il rejette dans la fin les scènes d'action : telle est la structure d'*Iphigénie en Tauride*, d'*Hélène*, d'*Oreste*. D'autres fois, il cherche le principe de la gradation dramatique dans la valeur relative des sentiments, comme dans *Iphigénie à Aulis*, où l'on voit succéder aux indécisions dramatiques d'Agamemnon les alarmes et les prières de Clytemnestre et de sa fille, puis l'héroïsme d'Iphigénie qui donne tant de grandeur aux dernières scènes. Encore une fois, les moyens sont variés, car ils procèdent, non d'un système, mais d'un sentiment, vif autant qu'éclairé, des exigences et des ressources particulières de chaque sujet.

V

Ce serait méconnaître la vraie tendance du génie créateur d'Euripide que de chercher dans son théâtre des caractères à proprement parler. Les personnages qu'il met en scène ont des instincts et des passions, ils souffrent, ils aiment ou haïssent, ils sont donc très vivants et très intéressants, mais bien peu d'entre eux

nous frappent par des traits individuels fortement accusés. Cette profondeur de conscience qui distinguait ceux de Sophocle leur manque absolument; ils ne savent pas, comme eux, amasser autour d'une idée, issue de leur nature même, des motifs marqués à leur empreinte personnelle. Le plus souvent, ils obéissent à des impulsions; et alors même qu'une habitude morale les domine et les distingue, — ce qui a lieu par exemple pour Hippolyte et pour Ion, — cela n'est en général ni assez réfléchi ni assez combattu pour faire apparaître un véritable caractère. Ce n'en est pas un, — sur la scène tragique du moins, — que d'être jeune, fier, et un peu rêveur ou mystique. Lorsqu'on a étudié chez Euripide la conduite de l'action, c'est-à-dire l'art de faire naître les situations et d'en tirer parti, ce qui mérite encore d'être considéré, ce sont surtout les souffrances, les instincts et les sentiments.

A cet égard, si Euripide est novateur, c'est par un certain réalisme hardi, qui a parfois scandalisé au premier abord ses contemporains, mais qui ensuite les a émus et charmés. On a vu plus haut comment Sophocle le jugeait en se comparant à lui : Euripide, d'après le témoignage de son rival, représentait les hommes, tels qu'ils sont. C'est là une observation très étendue et très complexe, qu'il faut analyser pour la bien comprendre.

La souffrance ou l'infirmité physique ne tient pas seulement plus de place dans l'ensemble du théâtre d'Euripide que dans celui de Sophocle, mais en outre elle y parle bien plus vivement aux sens. Nous avons affaire à des âmes bien moins fortes, et par suite la part du corps dans le spectacle tragique est notablement plus importante. Quand Hippolyte est rapporté sanglant sur la scène, après avoir été traîné par ses chevaux, le poète note par des mots précis certains détails de la souffrance. Ce ne sont plus simplement des

cris de douleur jetés par instants, comme ceux qui échappent à Philoctète dans Sophocle, c'est une description pathétique de ce qu'endure le corps; nous croyons sentir le déchirement des muscles et la convulsion des nerfs :

« Je suis mort, infortuné : ah! hélas! A travers ma tête, ces élancements me torturent; une douleur aiguë bondit dans mon cerveau. Un instant; laissez reposer mon corps défaillant. Ah! ah! Attelage odieux, nourri de ma propre main, tu m'as détruit, tu m'as tué. Oh! hélas! au nom des dieux, doucement, serviteurs, touchez doucement à ce corps qui n'est qu'une plaie. Qui est là, debout, à ma droite? Soulevez-moi avec précaution, ne me tirez pas en tous sens, pauvre malheureux, maudit, victime de l'erreur d'un père. Zeus, Zeus, vois-tu ce que je souffre?... Ah! ah! encore, encore la même torture. Lâchez-moi, infortuné, et que le dieu sauveur, Thanatos, vienne enfin à moi!... [1] »

De même, lorsqu'il nous représente Oreste sur son lit, s'éveillant après le sommeil bienfaisant qui a succédé à ses fureurs. Que l'on compare ce réveil à celui du Philoctète de Sophocle; la différence est saisissante. Non que l'art grec, même chez Euripide, descende jusqu'à la description mesquine et répugnante; tant s'en faut; mais, dans son idéalisme traditionnel, il mêle, avec une liberté toujours croissante, la sensation au sentiment.

Il aime à peindre le délire, et, quand il le peint, c'est toujours dans cet esprit [2]. Chez Eschyle, dans le personnage d'Io, dans celui de Cassandre, dans celui d'Oreste, le délire vient d'en haut, il maîtrise le corps plus qu'il ne l'agite, il est divin; chez Euripide, c'est une hallucination, qui aboutit à des transports, ou qui a pour

1. *Hippolyte*, 1350 et suiv.

2. Longin, *Sublime*, c. 15, 3 : Ἐστὶ μὲν οὖν φιλοπονώτατος ὁ Εὐριπίδης δύο ταυτὶ πάθη, μανίας τε καὶ ἔρωτας, ἐκτραγῳδῆσαι κἀν τούτοις ὡς οὐκ οἶδ' εἴ τις ἕτερος ἐπιτυχέστατος.

cause la maladie. Le délire d'Hercule, celui d'Agavé se traduisent par des actes sanglants, c'est une folie furieuse; celui de Penthée dans les *Bacchantes*, de Cassandre dans les *Troyennes* prend la forme d'une véritable démence; celui de Phèdre et d'Oreste est l'obsession ardente qui naît de la fièvre et que favorise l'accablement physique. Le délire dans Eschyle éveille plutôt l'idée de la puissance des dieux; dans Euripide, celle de l'infirmité humaine.

Le sujet préféré d'un tel poète devait être la peinture de la passion. C'est lui, on peut le dire, qui a le premier porté sur la scène grecque l'image de l'amour tragique et des orages qu'il soulève dans l'âme humaine. L'art d'Eschyle et celui de Sophocle, dans son idéalisme sévère, semblait répugner à ces descriptions. La nature héroïque, telle qu'ils la concevaient l'un et l'autre, aurait été diminuée à leurs yeux, si elle s'était laissée voir ainsi troublée et dominée par des instincts où les sens avaient trop de part. Clytemnestre, dans l'*Agamemnon* d'Eschyle et dans l'*Électre* de Sophocle, se glorifie de l'adultère ou l'avoue hautement, mais sa passion coupable n'est pas décrite : ce que nous en connaissons, c'est seulement l'audace qu'elle affecte et qui lui prête une sorte de grandeur. Pour Euripide au contraire, la peinture même de la passion dans ce qu'elle a de plus troublant, voilà le spectacle tragique par excellence. Autant que nous pouvons en juger, les amours qu'il avait mis sur la scène étaient tous des amours coupables, quelques-uns même incestueux. Ces passions étranges, il les montrait de préférence dans des âmes, non pas perverties, mais faibles et ardentes, dont elles s'emparaient avec une force irrésistible. Telle est sa Phèdre dans l'*Hippolyte couronné*, telle était sans doute Sthénébée dans *Bellérophon*, tel aussi le jeune Macareus dans *Éole*. Ce que son génie devinait et re-

cherchait dans les rôles de ce genre, c'était la lutte obscure et violente de la nature contre elle-même, le conflit, non de l'instinct brutal et de la volonté éclairée, mais des instincts entre eux, ou du désir combattu par l'habitude. Rien n'est plus beau ni plus frappant à cet égard que sa Phèdre. Elle est entraînée et domptée par une passion victorieuse, qui la tient tout entière, qui l'agite comme une fièvre, qui l'obsède et qui la dévore; contre cette passion, elle n'a pas de volonté, pas de force morale, car c'est une âme faible et incertaine, mais elle a un instinct de pudeur et une habitude de dignité, qui sont invincibles; de là son trouble, sa honte, la délicatesse touchante et douloureuse de son aveu, et le charme de sa mort. Dans l'*Hippolyte voilé*, elle était plus hardie, puisqu'elle déclarait elle-même son amour au fils de Thésée; cette hardiesse devait forcément se retrouver aussi chez Sthénébée; mais, à coup sûr, dans l'un et dans l'autre de ces deux rôles, elle naissait, au milieu d'un trouble intime et profond, d'une impulsion violente, et non d'une délibération. Le premier, Euripide a vraiment compris ce qu'il y a souvent d'inconscient dans la nature. Sophocle était le poète des volontés toutes faites, des consciences claires, des âmes hautes et décidées; celui-ci, plus humblement humain, se faisait l'interprète des élans obscurs et contradictoires, des tumultes secrets qui s'agitent en nous, des émotions involontaires et à demi inconnues, qui surgissent tout à coup en paroles et en actes.

C'est sa tragédie de *Médée* qui nous montre en ce genre la perfection de son art et par conséquent aussi ses limites. L'amour dans le rôle de Médée ne figure que comme la cause première des passions qui l'animent; il est éteint, mais il s'est changé en une fureur de vengeance qu'un orgueil indomptable avive sans cesse. Cette fureur est aussi violente, aussi douloureuse,

elle règne d'une façon aussi despotique que l'amour chez Phèdre ; mais, au lieu d'accabler l'âme, elle l'excite à l'action; elle lui prête une force incroyable de dissimulation et de combinaison, elle l'arme enfin contre ses instincts les plus profonds et la fait triompher dans une sorte d'égoïsme grandiose et sauvage. Plus cette fureur est impérieuse, plus la lutte des instincts est pathétique. Euripide, avec une simplicité tout antique, n'en a voulu mettre en jeu qu'un seul : ni l'ancien amour, ni la pitié n'arrêtent un seul instant sa Médée ; mais quand il faut frapper ses enfants, elle qui n'était plus femme se sent mère encore. Rien de plus beau et rien en même temps de plus particulier à Euripide que ce monologue célèbre ; là éclate justement cette puissance qu'il a de faire agir à la fois toutes les forces profondes de la nature. Il faut le citer en grande partie, malgré son étendue, pour qu'on puisse y admirer, autant qu'elles le méritent, les fluctuations de cette âme orageuse et bouleversée :

« O mes enfants, mes enfants, vous avez donc une patrie et une demeure; on vous enlève à moi, infortunée, et vous habiterez ici, séparés à jamais de votre mère. Et moi, cependant, j'irai, fugitive, vers une terre étrangère, sans jouir de votre présence, sans être témoin de votre bonheur, sans que je puisse espérer faire un jour les apprêts de votre hyménée, ni parer vos jeunes épouses, ni porter les flambeaux joyeux. O funeste orgueil ! C'est donc en vain, mes enfants, que je vous ai nourris, c'est en vain que je vous ai mis au monde au milieu des douleurs. Ah ! autrefois, je me flattais de la douce pensée que vous soutiendriez un jour ma vieillesse et que la suprême consolation de ma mort serait d'expirer entre vos bras, — espérance chère à toute âme humaine! Hélas, elle est bien loin à présent, cette image souriante ! Séparée de vous, il me faudra mener une vie amère et traîner une longue souffrance. Et vous, vos regards pleins de tendresse cherchent en vain votre mère ! C'est là l'existence qu'on vous prépare...

» Hélas, hélas! pourquoi vos yeux me regardent-ils ainsi, ô

mes enfants? Pourquoi me souriez-vous, ah! de votre dernier sourire? O douleur! Que vais-je faire? Toute ma force d'âme m'a soudain abandonnée, ô femmes, lorque j'ai vu briller les regards joyeux de mes enfants... Non, je ne peux pas! Adieu, projets que je croyais arrêtés; j'emmènerai mes enfants avec moi. Je voulais que leur mort fût le châtiment de leur père, mais en vérité c'est moi que j'allais punir d'une double souffrance! Non, non, je ne le ferai pas. Toutes mes résolutions sont dissipées.

» Et pourtant, qu'ai-je dit? Quoi! Je veux donc qu'on rie de moi, incapable de me venger de mes ennemis? Ah! il faut oser. C'est lâcheté, que de laisser échapper des paroles qui trahissent mon âme! Enfants, allez, entrez dans cette demeure. Si le soleil ne veut pas éclairer mon sacrifice, qu'il se détourne! Ma main, elle, ne faiblira pas!

» Ah! cœur trop emporté! non, ne fais pas ce que tu médites. Laisse-les vivre, ces enfants, épargne-les. Là-bas, dans l'exil, ils seront ma joie et mon espérance.

» Mais non, je ne laisserai pas à mes ennemis le moyen d'insulter mes enfants. C'est l'arrêt du destin, il n'y a pas à l'éluder. Déjà, la couronne est sur la tête de Créuse, déjà, je le sais, la fiancée royale expire dans le voile ardent. Allons, il faut descendre la voie douloureuse. Enfants, un dernier adieu. Donnez, donnez à votre mère, donnez vos mains, pour qu'elle y dépose ses baisers. O mains chéries, ô tête bien-aimée, ô doux et nobles visages, enfants, soyez heureux, non plus ici, mais là-bas, car le bonheur de la terre, votre père vous l'a enlevé. O aimable étreinte, ô frais visage, ô douce et légère haleine! Éloignez-vous, éloignez-vous; car je n'ai plus le courage de vous regarder, je suis vaincue; je vois toute l'horreur de l'acte que je vais commettre; mais l'emportement de mon âme est plus fort que ma volonté, et c'est par là que les mortels se perdent[1]. »

Avec les passions, ce qu'Euripide a le mieux représenté, ce sont les affections naturelles, la tendresse des pères et des mères pour leurs enfants, les sentiments mutuels des frères et des sœurs, ceux des époux. Et là encore, la nouveauté de ses créations est à remarquer.

1. *Médée*, 1021.

Dans Eschyle, toute cette partie de l'âme humaine, humble, commune, familière, est presque négligée, ou elle n'est indiquée qu'à grands traits, d'une façon tout élémentaire. Sophocle lui attribue déjà bien plus d'importance; mais, quand il représente les sentiments de cette sorte, il les subordonne à d'autres qui sont plus rares et plus élevés. Antigone aime tendrement Polynice, mais, dans cette affection fraternelle, il y a une piété à l'égard des morts, une conception religieuse des devoirs de la famille, qui sont d'un ordre supérieur. Électre a pour Oreste les sentiments de la sœur la plus aimante; elle le chérit parce qu'il est du même sang qu'elle, parce qu'elle l'a vu naître et qu'elle l'a sauvé, et tout cela est selon la simple nature; mais à cet instinct du cœur se mêle une espérance vive qui tient à sa situation et à son caractère; elle aime aussi en Oreste l'objet de sa longue attente, le vengeur prédestiné de son père; voilà le tour particulier que prend dans son cœur une inclination commune. Il résulte de là que chez Sophocle, ce sont les sentiments rares qui prédominent, ceux qui sont propres aux personnages exceptionnels dont il fait ses héros; les autres, par lesquels ils ressemblent à la grande foule humaine, sont partout présents sans doute, mais le poète ne leur permet pas de se montrer seuls ni de s'étaler trop librement à nos yeux. Ce fier scrupule, qui donne à la tragédie une grandeur singulière, Euripide ne l'a jamais connu. Les sentiments les plus instinctifs, ceux de tous les jours et de tous les hommes, ceux qui remplissent les existences les plus humbles comme les plus hautes, non seulement il les accueille, mais il les recherche, et, pour les faire mieux valoir, il écarte ou restreint les autres. L'influence de l'esprit démocratique sur la tragédie apparaît en cela. Elle continue par tradition à représenter des rois et des reines, des fils et des filles de grande race; mais, au lieu de les représenter sous l'as-

pect qui les distingue de la foule, elle les fait voir de préférence sous celui qui les en rapproche.

Gardons-nous toutefois d'exagérer. Ce qui fait le charme et la beauté de l'art d'Euripide, c'est que, tout en se rapprochant ainsi de la vie commune, il évite le plus souvent la vulgarité. Quand sa délicatesse instinctive l'avertit, comme cela a lieu dans un si grand nombre de belles scènes, nul n'est plus habile que lui à ménager les nuances. A défaut de la haute supériorité morale des personnages de Sophocle, il y a chez ceux d'Euripide une sorte de noblesse native, qui prend diverses formes selon les circonstances. Hécube, Jocaste, Andromaque, dans l'expansion ardente de leur tendresse maternelle, ressemblent à toutes les mères; aucune d'elles n'est très élevée au-dessus des femmes ordinaires par l'ensemble de son caractère, et l'amour qu'elles ont pour leurs enfants n'est associé à aucun sentiment rare ni à aucune volonté vraiment héroïque; et pourtant leur affection n'est point banale. Quand Hécube se jette aux pieds d'Ulysse pour obtenir la grâce de Polyxène, dans l'effusion même de sa douleur et dans l'humiliation de sa prière, elle a une dignité qui révèle la reine déchue; c'est une mère avant tout, mais ce n'est pas une mère quelconque.

« N'arrachez pas mon enfant de mes bras, ne la tuez pas ; il y a eu déjà bien assez de morts. En elle seule est ma joie et l'oubli de mes maux; suppléant ceux que j'ai perdus, elle est ma patrie, la nourrice de ma vieillesse, le bâton qui guide mes pas. Non, le vainqueur même ne doit pas dépasser les droits de la victoire, les heureux ne doivent pas croire qu'ils le seront toujours. Moi aussi, je fus heureuse autrefois, et maintenant je ne le suis plus : tout mon bonheur, un seul jour me l'a enlevé. Oh! par ce menton que je touche en amie, aie quelque égard pour moi, aie pitié! Va trouver ces soldats achéens et dis-leur qu'il est odieux de tuer des femmes, quand au premier moment vous ne les avez pas arrachées des autels pour les égorger, quand vous avez eu pitié d'elles! La loi

chez vous, protégeant la vie de l'homme libre, protège aussi celle de l'esclave. Et le respect qu'on a pour toi, quand même ta parole faiblirait, les persuadera; le même discours, lorsqu'il est tenu par des hommes obscurs et par ceux qu'on a en honneur, sans devenir autre, est faible ou puissant. [1] »

Nous touchons ici à ce qu'il y a de plus délicat chez Euripide. Son mérite, qui est tout à fait supérieur en ce genre, consiste dans la finesse tout attique avec laquelle il sait fondre des qualités contraires, l'héroïsme et la simplicité familière, la noblesse et l'abandon, la pureté du sentiment et le trouble de l'instinct. Quand il y réussit complètement, il fait preuve d'une légèreté de touche qu'aucun poète dramatique n'a jamais égalée. C'est un ravissement que de lui voir créer alors des figures exquises, dont le plus grand charme est dans leur spontanéité même. Son Iphigénie, lorsqu'elle veut embrasser son père, lorsqu'elle l'interroge, n'a presque rien en apparence qui la rende propre à la scène; son âme naïve n'est que jeunesse, ignorance, curiosité, affection; et toutefois, à quelques mots échappés, nous devinons en elle la fille d'Agamemnon ; elle jouit de la gloire et de la grandeur de son père; vienne la dure nécessité, elle saura s'y dévouer jusqu'à la mort. Cette grâce supérieure éclate particulièrement dans les rôles où Euripide représente des dévouements héroïques. L'héroïsme qu'il aime ne vient pas de principes arrêtés, il ne résulte pas d'une habitude morale, ancienne et profonde, qui rend l'âme toujours prête à tout. Il est spontané, inattendu, c'est une sorte de caprice généreux, un élan de fierté et de bonté. Par là justement, il ressemble davantage à celui dont la plupart d'entre nous sont capables à un moment donné ; et même, il est plus féminin encore que viril, ce qui en augmente le charme. C'est là le caractère du dévouement de Polyxène, d'Iphigénie, d'Alceste,

1. *Hécube*, 276.

d'Évadné, de Macarie. Polyxène, qu'on peut prendre pour exemple, se décide brusquement à mourir, non par stoïcisme, ni par aucune vertu extraordinaire, mais parce qu'il le faut, et qu'en face de cette nécessité cruelle, un instinct de dignité, une subite clairvoyance la détache tout à coup d'une vie sans honneur.

« Ulysse, je te vois cacher ta main sous ton vêtement et détourner ton visage, de peur que je n'essaye de toucher ton menton. Rassure-toi : tu n'as pas à craindre de moi la supplication que Zeus écoute. Je te suivrai, parce que la nécessité l'exige, et parce que je désire mourir; ne pas le vouloir, ce serait me montrer lâche et trop éprise de la vie. Vivre, à quoi bon? j'ai eu pour père le roi de tous les Phrygiens, voilà le début de ma vie; puis j'ai grandi dans de glorieuses espérances, recherchée par des rois; une ardente rivalité les stimulait à l'hymen qui devait me conduire au foyer de l'un d'eux. J'étais souveraine, ô infortunée, parmi les femmes de l'Ida, j'étais admirée entre ses jeunes filles, égale aux déesses, si je n'eusse été mortelle. Et maintenant, me voici esclave. Ce seul nom déjà me fait aimer la mort, étant nouveau pour moi. Et puis, peut-être tomberais-je aux mains d'un maître cruel, qui à prix d'argent m'achèterait, moi, la sœur d'Hector et de tant d'autres; et il me forcerait à faire le pain dans sa demeure, à balayer sa maison, et à passer, debout près du métier, des journées d'amère contrainte. Ma couche enfin, un esclave acheté au hasard la déshonorerait, ma couche qui autrefois paraissait digne des rois. Non, non, jamais; je renonce librement à cette lumière du jour, et c'est Hadès à qui je livre mon corps. Emmène-moi, Ulysse, et conduis-moi à la mort. Plus d'espérance à mes yeux, plus rien qui puisse me faire croire à un retour quelconque de bonheur[1]. »

Cette forme de l'héroïsme est peut-être moins haute que le dévouement sublime de l'Antigone de Sophocle; mais elle est certainement plus touchante encore. Elle révèle par une sorte de surprise admirable les ressources secrètes de la nature humaine, elle découvre sa force

1. *Hécube*, 341.

dans sa faiblesse même. Voilà ce qu'il ne faut pas oublier en comparant l'idéal des deux poètes. Si l'humanité qu'a représentée Euripide a moins de constance, elle y supplée dans une certaine mesure par des élans inattendus. La source des sentiments généreux jaillit en elle de moins haut, mais elle n'est pour cela ni moins abondante ni moins profonde.

VI

En même temps que poète, Euripide était observateur. Il l'était peut-être trop pour un poète tragique. La tragédie doit se faire, ce semble, par intuition; on la trouve en soi-même, quand on est doué du génie nécessaire. C'est au poète comique qu'il appartient d'observer : on ne crée pas le ridicule vrai, comme on crée des passions ou des affections; il faut le prendre sur le fait, l'étudier, en garder l'image nette dans son esprit. Euripide a su faire tout cela, et c'est pourquoi, tout en ne composant que des tragédies, il a été à son insu le père de la comédie nouvelle.

La société contemporaine fut pour lui un objet d'attention constante; il aimait à y considérer les hommes dans leur milieu social et domestique, dans la recherche de leurs intérêts ou de leurs plaisirs; honnêtes ou malhonnêtes dans la mesure ordinaire, c'est-à-dire avec des degrés infinis, selon les circonstances. Dans cette observation, il lui était impossible de n'être qu'observateur. Très épris du bien, il souffrait du mal, et d'autant plus qu'il le voyait mieux; de là une certaine irritation, qui faisait de lui un censeur quelque peu prévenu.

L'influence de la profession sur l'homme est une des choses qui semblent l'avoir le plus frappé, et il l'a marquée en maint passage avec son éloquence impa-

tiente et incisive. Il y a des classes de la société qu'il méprise, d'autres qu'il déteste, d'autres encore qu'il tient pour suspectes. L'athlète, que tout le monde alors admire et acclame, cet homme fier de ses muscles et lourd d'esprit, ce héros de palestre, robuste et stupide, il l'a en horreur ou en dégoût [1]. Les devins aussi, fort écoutés dans Athènes au temps de la guerre du Péloponnèse, lui sont insupportables; autant que la tragédie le lui permet, il stigmatise en eux l'esprit d'intrigue et la basse avidité [2]. Il se défie des Orphiques, des coureurs de religions nouvelles, des gens en robes blanches, sectateurs d'abstinences, qui tendent à remplacer la saine morale par des pratiques dévotes [3]. Il méprise les hérauts, race servile, toujours inclinée devant les puissants du jour [4]. Mais tous ceux-là ne forment que de petits groupes dans la cité. En voici un bien plus important, bien plus actif : les orateurs, et derrière eux les politiciens. Ce sont les maîtres de l'assemblée, les véritables souverains d'Athènes. Autant Euripide estime l'honnête homme qui exprime franchement sa pensée, autant il déteste les intrigants qui font de la parole un métier et de ce métier un instrument de popularité. Leurs moyens, il les connaît, et, avant Démosthène, il les signale : ce qui les rend forts, ce sont les passions qu'ils excitent pour s'en servir et la hardiesse impudente qu'ils font passer pour franchise [5]. Dans la tragédie, de tels jugements ne peuvent guère se produire que par allusions, mais ces allusions sont fréquentes chez Euripide, et elles donnent à certains passages de ses pièces un air de satire.

1. *Antiope*, fr. 199 Nauck.
2. *Iphig. à Aulis*, 520.
3. *Hippolyte*, 955.
4. *Oreste*, 887 ; *Troyennes*, 425 ; *Hécube*, 992.
5. *Oreste*, 904 : Θορύβῳ τε πίσυνος κἀμαθεῖ παρρησίᾳ. Voir tout le morceau. Cf. *Hécube*, 254.

D'ailleurs il y a des parties considérables de certains rôles, ou même des rôles entiers, qui sont dus à l'observation. On a reproché à Euripide d'avoir mis sur la scène des personnages qui sont vicieux ou méchants sans nécessité. Il ne les a pas créés de lui-même, il les a faits à l'image de ses contemporains. N'oublions pas qu'il vivait au milieu d'une société où bien des intrigues et des passions mesquines s'exerçaient audacieusement. Thucydide et Aristophane nous renseignent sur le conflit des appétits, sur cette rouerie, nouvelle encore, sur ce cynisme élégant qui caractérisaient tant d'hommes de ce temps. L'égoïsme n'était peut-être pas plus fort au fond des cœurs, mais il devenait chaque jour plus libre et plus hardi ; on se l'avouait à soi-même comme un motif d'action, et, dans un certain monde, brillant et raffiné, il était de bon ton d'en faire profession. Sophocle, dans sa haute et idéale sérénité, dans son beau rêve héroïque et légendaire, ne voyait pas ces mœurs nouvelles; ou, s'il les voyait, il les tenait si aisément à distance qu'elles ne jetaient aucune ombre sur ses conceptions. Euripide, au contraire, esprit attentif, sans cesse aux écoutes et troublé du moindre bruit, naturellement curieux de se rendre compte et d'aller au fond de tout, se remplissait l'imagination de ces choses quotidiennes, qui l'inquiétaient et qui l'attiraient, comme un aspect trop réel de la nature humaine. De là, elles passaient d'elles-mêmes dans ses pièces. Qu'on se souvienne de Ménélas dans *Oreste* et dans *Andromaque*, de Jason dans *Médée*, de Phérès dans *Alceste*, d'Ulysse dans *Hécube*, pour ne citer que quelques personnages entre beaucoup.

Ménélas, dans *Oreste*, quand il est imploré par le malheureux fils de son frère, ne dit ni oui ni non. C'est un politique, qui se ménage; il ne refuse pas de l'aider, mais il n'entend pas se compromettre : il promet

des paroles, et rien de plus. Dans *Andromaque*, c'est un égoïste et un fourbe, mais un égoïste froid, et par conséquent sans grandeur. Il veut faire périr un enfant et une femme dans l'intérêt de sa fille, pour servir sa jalousie, et il le veut sans passion, en calculateur et en raisonneur. Il fait la théorie de sa cruauté, il se moque impudemment de toute loyauté, il est odieux et cynique. Ulysse, dans *Hécube*, lorsqu'il repousse les prières éplorées de la mère qui veut sauver sa fille, obéit à des motifs élevés, puisqu'il sert un intérêt public; mais il le sert avec une dureté voulue, il se joue du reproche d'ingratitude avec une sorte d'indifférence qui dénote l'homme rompu au métier de la politique. Jason, dans *Médée*, est un personnage de même sorte. Corneille ne l'a pas mal compris au fond, quand il lui fait dire, plus en Normand toutefois qu'en Athénien :

> J'accommode ma flamme au bien de mes affaires.

Les dehors seuls dans la pièce grecque sont autres. Correct et habile, élégamment maître de lui-même sous les injures les plus méritées, il ne voit dans la vie que l'intérêt bien entendu, l'intérêt décent et honorable. Il expose ses principes avec esprit et en beau langage. Ce n'est pas un malhonnête homme, c'est tout simplement un homme comme beaucoup d'autres, un Calliclès, ou un Callias, qui a les idées et le ton de la bonne société contemporaine. En ce genre, le vieux Phérès d'*Alceste* est à la fois le meilleur et le plus étonnant. Son fils Admète, — qui tient de lui, — l'a vainement prié de vouloir bien mourir à sa place. Le vieillard a refusé de l'entendre, sachant le prix de la vie. C'est la tendre et généreuse Alceste qui s'est dévouée. Quand elle est morte, Phérès arrive; il vient lui rendre honneur et la pleurer. Mais Admète, à présent, ne veut plus le voir,

et, dans une scène qui a scandalisé plus d'un lecteur, il lui reproche son égoïsme; cela n'embarrasse pas le vieillard, qui explique ce qu'il a fait et le justifie. On sent en l'écoutant que le poète a pris quelque plaisir à représenter dans leur vérité ces sentiments d'une nature vulgaire. Phérès n'est pas un personnage sacrifié; il a de l'autorité : il parle haut, il est persuadé du droit qu'il a de n'être pas héroïque, et il le maintient énergiquement, « en alléguant la coutume ». Cela confond toutes nos idées sur la tragédie et oblige les commentateurs à chercher pour le poète toutes sortes d'excuses : il suffit de le comprendre. La vraie raison de ces disparates, c'est l'influence de la réalité contemporaine sur son esprit.

Dans sa prétendue haine des femmes, il n'y a peut-être pas autre chose. Lorsque Euripide mettait en scène une héroïne de la légende, une Phèdre ou une Sthénébée, il se la représentait, quoi qu'il fît, sous les traits d'une Athénienne de son temps, et il ramenait, sans en avoir bien conscience, la violence des grandes passions légendaires à la mesure des désordres privés et de l'inconduite vulgaire. Il en résultait qu'en voulant expliquer les sentiments des femmes de la tragédie, il en venait sans cesse à étudier et à juger les défauts des femmes de son temps. Dans cette étude, il était impossible qu'un esprit vif et aussi clairvoyant ne fût pas frappé de bien des choses fâcheuses. La femme athénienne, au v[e] siècle, était une sorte de recluse. On la tenait dans une enfance perpétuelle; elle était inoccupée et on se défiait d'elle : double mal, dont les conséquences se faisaient sentir de mille manières. Elle n'avait, pour remplir sa vie, rien d'élevé ni d'agréable, ni l'éducation de ses enfants, qu'on lui enlevait de bonne heure, ni la participation aux idées et aux soucis de son mari, ni la lecture, ni les relations de société, ni la faculté d'aller et

de venir librement, ni même une religion qui fît appel à la délicatesse naturelle de son sens moral. Dans ces conditions, les meilleures tombaient dans une sorte d'insignifiance et d'infériorité intellectuelles, qui frappaient les observateurs; chez d'autres, la finesse native de l'intelligence se tournait en dissimulation et en dangereux enfantillages : elles devenaient artificieuses, elles avaient des défauts d'écoliers, le goût des cachotteries, des intrigues, des relations clandestines, des commérages, des petits complots domestiques. Qu'on y regarde avec quelque attention, et l'on reconnaîtra qu'Euripide n'a pas dit autre chose. Ce sont là les défauts qu'il note sans cesse, parce que les sujets tragiques lui en offrent sans cesse l'occasion. Hippolyte est son interprète dans le morceau célèbre où il exprime son aversion pour le sexe féminin [1]. Les femmes elles-mêmes dans ses pièces se jugent sévèrement. Au fond de toutes ces critiques, il y a moins de malignité que de tristesse. Euripide n'a pas su démêler la grande part des institutions et des usages de son pays dans les faits qui frappaient ses regards. Il a cru sincèrement à une sorte d'infériorité morale de la femme, infériorité dont il s'est affligé en philosophe, comme d'une des misères nécessaires de la vie humaine.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs, cette représentation fine et vive des choses du jour, cet esprit d'observation et ce réalisme spirituel étaient une nouveauté vraiment originale dans la littérature dramatique d'alors. Ce fut une suggestion très particulièrement féconde pour quelques-uns des meilleurs esprits du siècle suivant. Lorsqu'on se fut aperçu qu'il n'y avait pas de sujet plus intéressant ni plus nouveau à mettre sur la scène que les mœurs contemporaines, la comédie nouvelle fut créée. Euripide l'avait, pour ainsi dire, laissé entrevoir déjà

1. *Hippolyte*, 616.

par avance dans la tragédie, autant du moins que celle-ci pouvait s'y prêter, — peut-être même un peu davantage.

VII

On ne peut dire d'Euripide, comme d'Eschyle et de Sophocle, qu'il y ait eu en lui un poète lyrique égal au poète tragique. L'infériorité de ses qualités lyriques est évidente. Toutefois, là aussi, sa personnalité se révèle. Il ne faut donc ni s'étendre trop longuement sur cette partie de son art, ni la passer sous silence [1]. On sait avec quelle malveillance ingénieuse et clairvoyante Aristophane, dans une scène de ses *Grenouilles*, s'est moqué du lyrisme d'Euripide [2]. Quelle que soit la valeur de sa critique, il est clair qu'il serait souverainement injuste de la prendre pour guide dans cette étude.

C'était la force même des choses qui tendait à rejeter hors de la tragédie l'élément lyrique, à mesure que l'élément dramatique y devenait plus complexe et plus varié. Chez Sophocle, cette tendance se dissimule; chez Euripide, elle apparaît clairement. Les chants de ses chœurs sont très souvent de simples épisodes. Ils ne sortent presque jamais du fond même de l'action; s'ils s'y rattachent, c'est par un lien léger, par un incident, par un prétexte. Comment aurait-il pu en être autrement dans une tragédie d'une structure aussi incertaine? L'unité fondamentale manquait le plus souvent à l'action elle-même. Entre ces scènes dont une combinaison du hasard formait la liaison, les parties chantées ne pouvaient être que de jolis caprices de la muse

1. J. H. H. Schmidt, *Die Monodien und Wechselgesange d. attischen Tragoedie*, Leipzig, 1871. P. Decharme, *Euripide*, p. 467-545, où le lyrisme d'Euripide est jugé avec faveur.

2. Aristoph., *Grenouilles*, 1301 et suiv.

lyrique, mêlés çà et là à ceux de la muse dramatique. Il n'y avait plus qu'un fil à rompre, un fil ténu et bien fragile, pour rendre à ces morceaux intercalés leur indépendance et en faire de simples intermèdes musicaux comme les *embolima* d'Agathon.

A ces chœurs d'Euripide, il ne faut demander en général ni l'enthousiasme, ni l'élan, ni la majesté, en un mot aucune des hautes qualités lyriques. La grandeur est ce qui leur manque le plus. Mais cela n'empêche pas qu'ils n'aient un charme propre, souvent vif, qui se laisse sentir en maint endroit.

A défaut de pensées suivies et largement développées, des aperçus fins et délicats y brillent sous des images gracieuses. Comme modèle en ce genre, on peut citer le début du troisième stasimon de *Médée*, où le chœur des femmes de Corinthe vante l'heureuse Attique. Leur éloge est un rêve, mais en même temps un jugement. Sous le voile d'une mythologie de fantaisie, une pensée suggestive transparaît dans une vision charmante ; quelque chose d'abstrait, qui fait réfléchir, sous des formes gracieuses, qui enchantent. Cela est léger, aérien, capricieux, et pourtant plein d'une raison très fine et très solide :

« Érechtéïdes, dont la fortune a traversé les siècles, fils des dieux bienheureux, issus d'une terre sacrée que nul n'a jamais violée, nourris de la plus glorieuse sagesse, vous marchez d'un pas léger dans la lumière de votre éther pur ; là où jadis la blonde Harmonia enfanta, dit-on, les neuf vierges Piérides, les Muses, auprès des belles eaux courantes du Céphise. On rapporte que Cypris, puisant à ces sources, en souffla la fraîcheur sur ce pays dans les douces haleines de la brise, et que, sans cesse, mêlant à ses cheveux les touffes de roses odorantes, elle y répand autour d'elle, avec la sagesse, les amours, auxiliaires de tout ce qui est bien[1]. »

Dion Chrysostome, dans un passage cité précédem-

1. *Médée*, 824 et suiv.

ment, fait un mérite à Euripide d'offrir dans ses chants « une abondance de pensées pratiques, une exhortation constante à la vertu [1]. » Cet éloge s'applique spécialement à ceux du *Philoctète*, aujourd'hui perdu ; en réalité, il convient à un grand nombre d'autres. Le tour d'esprit philosophique du poète se laisse voir souvent dans les chants de ses chœurs, plus souvent encore là que dans le dialogue proprement dit. Il y est plus libre, plus dégagé de l'action, plus à son aise par conséquent pour énoncer ces pensées générales qu'il aime. Ce sont souvent de vieilles idées ; mais il est rare qu'en les exprimant il ne les rajeunisse pas par des allusions aux recherches de la sagesse contemporaine ou par l'aveu de ses propres préoccupations. Elles ne sont pas présentées, selon l'ancienne mode, comme des doctrines traditionnelles : ce sont les résultats de son expérience et de ses réflexions, et par là même elles invitent à penser. Dans *Alceste*, par exemple, voici comment le chœur des vieillards proclame la toute-puissance de la nécessité :

« Souvent, dans le commerce des muses, dans les hauteurs de la pensée, je me suis élancé, et touchant à mainte idée, je n'ai rien trouvé qui fût plus fort qu'Ananké, aucun remède à ses atteintes dans ces livres de Thrace qu'a dictés la voix d'Orphée, aucun entre tous ceux que Phébus a donnés aux Asclépiades pour le soulagement des malheureux mortels.

« C'est la seule déesse dont il soit vain d'implorer l'image ou l'autel, la seule qui soit sourde à l'hommage du sacrifice. Ne t'appesantis pas sur moi, ô divinité puissante, plus lourdement que tu ne l'as fait encore. Ce que Zeus décide, c'est en accord avec toi qu'il l'accomplit. Tu brises par ta force le fer des Chalybes, et la volonté la plus âpre ne t'inspire aucun respect. »

1. Dion, *Discours*, LII, p. 273 Reiske : Τά τε μέλη (Σοφοκλέους) οὐκ ἔχει πολύ τὸ γνωμικὸν οὐδὲ τὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν, ὥσπερ τὰ τοῦ Εὐριπίδου.

2. *Alceste*, 962 et suiv.

Si Euripide avait eu un génie moins inconstant, il semble qu'il aurait pu se faire en ce genre un lyrisme à lui, grave et méditatif, que son éloquence et sa finesse auraient rendu très personnel. Il s'est contenté d'en donner çà et là l'exemple. Ce qui domine dans ses chœurs, c'est bien plutôt l'élément descriptif. Son imagination facile et brillante aime à y représenter, sans aucun effort de concentration, les aspects divers de la nature, ou à y dérouler des scènes qui se succèdent en longues énumérations, ou simplement à y mêler au hasard des souvenirs mythologiques. Parfois, ces descriptions lyriques sont remarquables par l'éclat et par le mouvement. La parodos des *Bacchantes* nous fait sentir vraiment, dans son incohérence tumultueuse, le transport qui agite le chœur :

« Ah ! que Bacchus est beau dans la montagne, quand du milieu des thiases courants, il se jette, vêtu de la sainte nébride ! Chasseur avide du sang des boucs, ivre de chair palpitante, il s'emporte jusqu'aux cimes phrygiennes, jusqu'aux monts de Lydie ! En tête du chœur, voici Bromios, évohé ! Du sol coulent des ruisseaux de lait, des ruisseaux de vin, des ruisseaux de miel, nectar des abeilles ; du sol monte une vapeur pareille à l'encens de Syrie. Et Bacchus, tenant en guise de torche la tige de férule d'où jaillit la flamme de la résine, bondit en courant. Çà et là, il excite la danse en détours vagabonds, et à grands cris il presse le chœur, faisant voler dans les airs son épaisse chevelure. En même temps, dans la vocifération joyeuse, frémit son appel : Allez, bacchantes, allez, toutes, parées de l'or du Tmolos ; célébrez Dionysos au grondement sourd de vos tambourins, saluez de vos cris le dieu d'évohé, saluez-le de la clameur phrygienne, quand le roseau sonore, le lotos sacré, se jouera en saints murmures, chers à la troupe qui vole, transportée, à la montagne, à la montagne ! Alors, toute joyeuse, comme le poulain près de sa mère dans les pâturages, la jeune Bacchante bondit d'un pied rapide[1]. »

1. *Bacchantes*, 135 et suiv.

Plus souvent, c'est par l'élégance, par la grâce, par une sorte de suavité du rythme et de l'image que se recommandent ces chants. Le sentiment de la nature est vif chez Euripide. Il excelle à en décrire la sérénité, comme dans ce beau chœur d'*Hélène*, où les jeunes filles grecques se représentent la mer apaisée pour le retour de Ménélas, puis s'imaginent qu'elles s'envolent elles-mêmes à travers les airs comme les oiseaux de passage qui retournent au pays aimé :

« O vaisseau phénicien, barque légère de Sidon, toi qui de tes rames amies fais résonner les flots de Nérée, chorège du chœur joyeux des dauphins, quand aucun souffle n'agite la surface des mers, quand la fille de Pontos, Galanéa aux yeux bleus, parle ainsi : Laissez vos voiles flotter étendues en attendant la brise de mer, et prenez vos rames de sapin, matelots, ô matelots, pour conduire Hélène vers le rivage hospitalier, vers la terre des Perséides.

... Ah ! au travers des airs, que ne pouvons-nous prendre l'essor comme ces bandes d'oiseaux de la Libye, quand, fuyant la saison pluvieuse, ils s'en vont, dociles au chant du plus âgé, qui les guide vers les plaines chaudes et fécondes, par son vol et par sa voix. O troupe ailée, oiseaux qui passez, le cou tendu, rivaux légers des nuages, allez, au lever des Pléiades et d'Orion qui brille dans la nuit, allez porter vers l'Eurotas la nouvelle que Ménélas a pris la ville de Dardanos et qu'il revient chez lui [1]. »

En général, point d'idée bien arrêtée dans ces chœurs, pour en conduire et en limiter le développement. Les motifs de plainte ou de description se succèdent librement, non pas toujours sans monotonie. De très petites choses y tiennent leur place, au milieu de celles qui touchent ou qui frappent ; l'esprit s'y amuse, là même où le sentiment seul devrait être en jeu. Quand les Troyennes dans *Hécube* chantent les douleurs et l'effroi de la nuit fatale où Ilion fut prise [2], leur chant débute,

1. *Hélène*, 1451.
2. *Hécube*, 905 et suiv.

grave et triste, par de sombres images : la ville découronnée de ses tours, ses murailles noircies par la fumée de l'incendie. Puis une scène tout intime : le guerrier troyen rentré chez lui après le banquet et endormi, sa femme occupée à nouer ses cheveux en se regardant au miroir, avant de se mettre au lit. Et soudain, le chant des Grecs éclate ; elle fuit « à peine vêtue, comme une vierge dorienne » ; elle est prise, elle voit massacrer tous les siens, on l'emmène. Le drame se mêle ainsi à l'élégie, la haute poésie à la description curieuse et coquette.

On comprend aisément que ces chants capricieux, sans motif profond, devaient avoir une tendance à dégénérer en jolis bavardages [1]. Il y en a un certain nombre dans le théâtre d'Euripide qui ne sont pas autre chose. Volontiers, il met en scène la curiosité vaine et le babillage léger qu'il attribue aux femmes, et cela devient pour lui un prétexte de poésie lyrique. Sa parodos d'*Iphigénie à Aulis* nous montre des jeunes filles d'Aulis attirées dans le camp des Grecs par le désir de voir ; et tout leur chant n'est qu'une description de ce qu'elles ont observé en curieuses pour venir jusqu'à la tente d'Agamemnon [2]. Les compagnes de Créuse, dans *Ion*, vont de tableau en tableau à travers le temple de Delphes, émerveillées et multipliant les questions [3]. Dans *Hippolyte*, les femmes de Trézène arrivent au palais de Phèdre en rapportant les bruits qui courent, ce qui se dit à la fontaine et au lavoir, ce que l'on suppose et ce que l'on répète [4]. Ces propos ne sont pas sans grâce, ni surtout sans esprit.

1. Aristoph., *Grenouilles*, 1309 et suiv. La parodie d'Aristophane est du pur galimatias, mais il faut avouer que ce galimatias offre une ressemblance très plaisante avec certaines descriptions lyriques d'Euripide.

2. *Iphigénie à Aulis*, 164 et suiv.

3. *Ion*, 184.

4. *Hippolyte*, 121 et suiv.

Mais on ne peut nier que ce ne soit une grâce un peu enfantine, qui est très proche de l'abus.

Et, en fait, cet abus se produit plus d'une fois. La pensée étant peu de chose dans ces chants, il est naturel que la parole y devienne trop souvent un simple soutien de la mélodie. Il y a mainte composition lyrique chez Euripide qui n'est vraiment qu'un libretto, auquel manque aujourd'hui ce qui en faisait la valeur, à savoir le chant et la musique. Les épithètes multiples, les mots répétés, les sonorités vides, les longues phrases capricieuses, pleines de choses inutiles, déconcertent le lettré qui prend cela pour de la poésie. En réalité, ce sont purement des fioritures, qui s'adressent non à l'esprit, mais à l'oreille. Supprimez la flûte, et il ne reste que du verbiage.

Un tel lyrisme ne demandait pas une grande variété de rythmes. Aussi presque tous les chœurs d'Euripide se ramènent-ils à un type uniforme. Ils sont formés de membres logaédiques qui se succèdent indéfiniment sans aucun effort de composition savante. L'invention rythmique proprement dite a donc à peu près disparu. Ce n'est que par exception qu'on retrouve chez lui des combinaisons plus rares [1]. Le procédé général est rapide et superficiel, et il l'est de parti pris. La tragédie consent encore à garder le chœur par respect pour l'usage, mais il est clair qu'elle ne considère plus ses chants que comme une partie accessoire du drame.

C'est plutôt pour les monodies qu'Euripide réserve les ressources de son art. Nous avons dit déjà combien l'usage de ces solos était devenu fréquent de son temps. Les principaux acteurs, virtuoses de chant aussi bien que de déclamation, y déployaient tout leur talent. Mais ce talent, à vrai dire, était surtout musical, et beaucoup des morceaux destinés à le faire valoir se prêtent fort

1. Par exemple dans la parodos des *Bacchantes*.

peu à une étude littéraire. Ce qu'Euripide semble y chercher avant tout, c'est la variété pathétique. De brusques changements, des contrastes, mais en général rien de profond; pour nous, les passages vraiment émouvants ne sont pas ceux-là. Nous n'avons donc pas lieu d'y insister ici, car nous ne saurions y trouver la révélation d'un aspect vraiment distinct et nouveau de son génie.

VIII

Novateur dans le lyrisme tragique, dans la représentation des sentiments et dans la structure du drame, Euripide ne le fut pas moins dans la langue qu'il fit parler à ses personnages; et cela, d'après les mêmes principes ou les mêmes instincts.

Son mérite propre, d'après Aristote, c'était de laisser croire au public qu'il parlait comme tout le monde, tout en s'exprimant d'une manière plus relevée; illusion qui était produite surtout par la manière dont il arrangeait des éléments empruntés au langage familier [1]. Il y a en effet chez lui moins de termes poétiques mêlés aux mots de l'usage commun qu'il n'y en a chez Sophocle [2]. Mais la différence entre eux provient moins encore du choix des mots que de l'emploi qui en est fait. D'une manière générale, la façon de parler d'Euripide est moins synthétique que celle de Sophocle, elle divise ce que l'autre assemble, et par là elle se rapproche de la prose. Cette tendance a ses avantages et ses inconvénients. L'expression n'a pas la même plénitude ni le même éclat, mais elle dégage plus nettement les idées les unes des autres,

1. Aristote, *Rhétor*. III, 2 : Κλέπτεται δ' εὖ ἐάν τις ἐκ τῆς εἰωθυίας διαλέκτου ἐκλέγων συντιθῇ · ὅπερ Εὐριπίδης ποιεῖ καὶ ὑπέδειξε πρῶτος.

2. Quintil., X, 1, 68: Namque is et in sermone (quod ipsum reprehendunt quibus gravitas et cothurnus et sonus Sophoclis videtur esse sublimior) magis accedit oratorio generi.

elle les présente sous des aspects moins recherchés, et par conséquent elle est plus claire [1]. La phrase d'Euripide plaît surtout par le naturel et l'aisance ; bien que spirituelle et incisive, quand cela est utile, elle semble n'avoir rien d'étudié. Quelque chose de familier, de naïf, de spontané lui prête un charme exquis. Et pourtant cette phrase si agile, si déliée, n'est jamais sèche : elle satisfait l'oreille autant que l'esprit ; elle a, dans son allure simple, la rondeur qu'Aristophane admirait et qu'il essayait d'imiter [2]. Ce qu'elle garde de poésie n'est le plus souvent qu'une sorte de voile léger sous lequel nous devinons sans peine le ton et les façons de parler des Athéniens distingués de ce temps.

Elle se prête merveilleusement aux finesses du dialogue, si chères aux Athéniens. Nul ne sait, comme Euripide, conduire et prolonger un échange d'idées promptes, mordantes ou délicates, entre deux interlocuteurs qui se répondent vers par vers. De tels passages abondent dans ses tragédies, et ce sont à la fois les plus caractéristiques peut-être et les plus intraduisibles. Tout est dans les mots et dans les tours : ce sont des chocs, incessants, imprévus, lumineux. Dans ces conflits de paroles, Euripide se montre plus spirituel et plus subtil que Sophocle. Le langage est plus aiguisé. Les mots volent comme des flèches, et tantôt pénètrent, tantôt rebondissent et reviennent en arrière. Une distinction brève et tranchante détruit une idée, une antithèse soudaine ren-

1. Dion Chrysost., *Disc.* LII, 14. — Comparer par exemple ces deux passages sur les conséquences de l'αὐθαδία. Sophocle (*Antig.* 1028) dit : Αὐθαδία τοι σκαιότητ' ὀφλισκάνει. « Trop d'attachement à ses propres vues risque de passer pour maladresse brutale » ; Euripide (*Médée*, 223) : Οὐδ' ἀστὸν ᾔνεσ' ὅστις αὐθάδης γεγὼς Πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὕπο. Les deux pensées quoique assez différentes, sont de même nature ; le procédé d'expression est dissemblable.

2. Aristoph., fr. 471 Nauck : Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ.

verse un argument, une allusion repousse une insulte. Pour condenser ainsi une discussion ou une dispute, il faut une langue agile et nerveuse, merveilleusement concise, aussi remarquable par sa précision que par sa souplesse. Jamais un tour embarrassé, jamais une locution lourde ou languissante; des expressions toujours nouvelles pour des idées très voisines, des mouvements de phrase brusques pour rompre un argument gênant, ou au contraire d'ingénieuses et rapides liaisons qui tout à coup ajoutent à l'idée de l'adversaire une conséquence absurde ou contraire à ses intentions [1].

Et ce n'est pas seulement aux altercations dramatiques que s'adapte cette forme si athénienne. Le même art a des ressources non moindres lorsqu'il s'agit d'un malentendu à faire durer ou au contraire à résoudre, d'une explication à donner ou à refuser, d'une reconnaissance touchante, soit à préparer, soit à réaliser, d'une lutte de générosité à mettre en action [2]. Cette langue, tout à l'heure incisive, devient alors singulièrement délicate et adroite. Elle sait effleurer les choses qu'il ne faut pas toucher, elle a des demi-indications, des détours et des retours, des mots suggestifs, des sous-entendus ingénieux, et aussi de brèves échappées de sentiment qui tout à coup font jaillir les larmes.

Avec cela, toute vive qu'elle est, elle excelle à frapper les pensées durables. Euripide a été, avant Ménandre qui l'imita, le plus habile monnayeur de sentences que

1. Voyez par exemple les dialogues stichomythiques d'Étéocle et de Polynice dans les *Phéniciennes*, 594 et suiv., d'Oreste et de Ménélas dans *Oreste*, 1573 et suiv., de Jason et de Médée dans *Médée*, 1361 et suiv.

2. Scènes d'Iphigénie et d'Oreste dans *Iphig. en Tauride*, 492 et suiv., d'Agamemnon et d'Iphigénie dans *Iphig. à Aulis*, 640 et suiv., d'Oreste et du vieillard dans *Électre*, 612 et suiv., d'Ion et de Créuse dans *Ion*, 255 et suiv., d'Oreste et de Pylade dans *Oreste*, 729 et suiv., et beaucoup d'autres.

la Grèce ait connu. A cet égard, Quintilien le jugeait égal aux sages du VIe siècle, dont les réflexions, authentiques ou non, avaient formé peu à peu le fonds commun de toute morale saine et avisée [1]. Toutefois, entre eux et lui, la différence est sensible. Les sentences attribuées aux sages ont un tour d'oracles; elles visent à l'autorité, à la concision doctrinaire et parfois énigmatique; elles sont et elles veulent être impersonnelles. Celles d'Euripide lui viennent du cœur; ce sont ses propres impressions, généralisées et condensées. Et voilà justement en quoi sa langue le sert à merveille. Non seulement il sait dire avec brièveté et finesse ces vérités générales qui ne valent que par une élégante précision, mais en les exprimant il leur communique un accent à lui, qui en double le prix. Elles sont tristes ou douces, amères ou gracieuses, suivant qu'elles sont nées sous un rayon ou dans une ombre. On les retient comme des pensées d'ami, parce qu'elles ont toutes le reflet d'une émotion humaine.

De ces mérites divers aux qualités dialectiques il n'y a qu'un pas. On comprend que cette façon de parler simple, claire, agile, toujours courante et animée, convient comme nulle autre à la controverse. Nous avons vu combien Euripide aime à faire plaider ses personnages. Ils plaident si bien que des maîtres dans l'art de la discussion les ont recommandés comme des modèles [2]. Leur défaut, tout le monde le sent, c'est d'oublier parfois qu'ils sont des personnages de tragédie. Si nous pouvions l'oublier avec eux, nous jouirions sans réserve de leur esprit, car ils en ont tous, et du plus varié. Dans les argumentations faites de sang-froid, la langue qu'il leur prête

1. Quintil. X, 1, 68: Et sententiis densus, et in iis, quæ a sapientibus tradita sunt, paene ipsis par.
2. Quintil. X, 1, 68: Et dicendo ac respondendo cuilibet eorum, qui fuerunt in foro diserti, comparandus.

est à la fois ingénieuse et alerte; elle donne un tour piquant aux formules oratoires [1], elle relève les pensées communes par des mots qui sont des trouvailles, elle a, dans le simple énoncé des idées, une netteté incisive qui détache chaque chose [2]. Les transitions sont brèves, les tournures variées et simples; la phrase n'est jamais assujettie à une régularité monotone. Généralement courte, sans l'être trop, elle a de la gravité quand il faut affirmer, de la légèreté dans les insinuations, de la vivacité quand elle se fait interrogative et pressante. Çà et là, des incises de deux ou trois mots, jetées comme en passant, lui donnent plus de vie et de mouvement : une idée accessoire, un reproche, un souvenir, un regret, surgissent soudain et se mêlent à la pensée principale sans l'interrompre. Sous ce naturel, les artifices de la rhétorique contemporaine ne sont pas impossibles à découvrir. Quelquefois même, ils apparaissent trop; mais en général, Euripide s'en sert avec autant de discrétion que d'aisance : un rapprochement de mots fait valoir un argument, une antithèse éclaire vivement une idée, une construction hardie et insolite appelle l'attention sur une image ou sur une expression. Ce qu'on peut reprocher à cette langue poétique, nous l'avons dit, c'est de ne pas se colorer assez fortement des sentiments propres aux personnages. Et pourtant il serait injuste de ne pas reconnaître qu'elle tient compte, tout au moins, des mœurs, si-

1. *Médée*, 531. Jason dit à Médée qui l'accuse:

Δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῦναι λέγειν,
'Αλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον
"Ακροισι λαίφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν
Τὴν σὴν στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν.

Cela est fort spirituel et d'une impertinence bien élégante.

2. *Médée*, 541. Jason dit :

'Εν τῷδε δείξω πρῶτα μὲν σοφὸς γεγώς,
"Επειτα σώφρων, εἶτα σοὶ μέγας φίλος
Καὶ παισὶ τοῖς ἐμοῖσιν.

non des caractères. Les discours d'Étéocle et de Polynice dans les *Phéniciennes* pouvent être cités ici en exemple [1] : le premier a un ton d'audace, de fierté intraitable, de brusquerie même et de défi; le second, comme il le dit lui-même, parle le langage simple de la vérité, et il le parle avec un accent de loyauté vraiment touchant.

Dans les argumentations passionnées, cette langue souple sait se donner d'autres mérites. Elle devient âpre, ironique, violente. Il est vrai qu'elle manque d'haleine et qu'on ne lui voit guère déployer avec ampleur ces riches et chaudes expressions qui abondent en pareil cas chez Sophocle. Ce qu'elle traduit admirablement, c'est le frémissement de la colère, ce quelque chose de brusque et de saccadé qui indique la détente des nerfs irrités et contractés. Que peut-on imaginer de plus expressif et de plus vrai en ce genre que la prière menaçante de Clytemnestre à Agamemnon dans *Iphigénie à Aulis* [2]? Au fond de cette âme violente, quel orage! Elle veut prier, et elle maudit ; elle essaie de raisonner et elle pleure, s'emporte, menace tout à la fois. Elle est attendrissante et terrible. A mesure qu'elle parle, elle s'exaspère; une fureur secrète gronde sous son langage; elle raisonne pourtant; mais ses arguments, elle les jette d'une voix rauque, la gorge serrée, le sein haletant :

« Soit; tu sacrifieras notre enfant; et là, dans ce sacrifice, quelles seront donc tes prières? Quelle faveur demanderas-tu au dieu, en égorgeant ta fille? Sans doute un retour funeste après un départ aussi infâme? Et moi, qu'est-il juste que je demande pour toi? Ah! n'est-ce pas traiter nos dieux en insensés que de les prier d'être bons pour des meurtriers? Et dans Argos, à ton retour, te jetteras-tu au cou de tes enfants? Non, non, cela, tu ne le peux pas. Qui d'entre eux oserait même lever les yeux sur toi? Pour que tu l'embrasses et que tu l'assassines?...

1. *Phéniciennes*, 469 et suiv.
2. *Iphigénie à Aulis*, 1146 et suiv.

Le pathétique est dans les choses sans doute; mais qui donc en Grèce avait su jusque-là le traduire avec cette sorte de réalisme saisissant?

« Admirable dans la peinture de toutes les émotions, a dit Quintilien, Euripide est sans égal dans celles qui sont faites surtout de pitié [1]. » Et en effet, si nous l'avons montré précédemment plus attentif qu'aucun autre à la voix de l'instinct, ne convient-il pas d'ajouter que pour interpréter par des mots ces choses de notre nature intime, humbles et profondes, il a été le maître par excellence? Le langage de la souffrance, celui de la tendresse, de l'effroi, du délire, et, pour tout dire, le cri de la misère humaine, qui donc l'a rendu avec cette vérité? Vérité d'autant plus frappante, qu'elle n'est point partiale, ni mutilée. Dans les gémissements, dans les sanglots même, il sait trouver des mots doux et tendres ou des accents fiers et profonds. La grâce délicate des images se mêle à l'amertume de la douleur. Selon l'objet qui fait couler les larmes, la plainte a des tons variés. L'enfant qu'on arrache à sa mère pour le faire mourir prête encore quelque chose de son charme naïf au langage de celle qui le pleure. Un rayon de poésie souriante éclaire l'ombre lourde de la mort. Quoi de plus touchant et de plus gracieux à la fois, quoi de plus humain et de plus idéal que les adieux d'Andromaque à son fils dans les *Troyennes* [2]?

« O mon enfant, tu pleures? As-tu donc conscience de ton infortune? A quoi bon m'étreindre de tes bras, à quoi bon t'attacher à mes vêtements? Pauvre petit oiseau, réfugié sous l'aile maternelle! Ah! il ne viendra pas, mon Hector, serrant sa lance vaillante et surgissant de sa tombe pour t'apporter le salut. Non, ni lui, ni toute cette race de frères, ni la force

1. Quintil., *pass. cité*: In affectibus vero quum omnibus mirus, tum in iis qui miseratione constant, facile praecipuus.
2. *Troyennes*, 749.

des Phrygiens! Chose affreuse! Lancé à travers le vide du haut des murs, le cou brisé dans une chute impitoyable, tu vas donc exhaler le souffle de ta vie. Oh! l'étreinte de ces bras d'enfant, la plus douce caresse pour une mère! Chair délicate au doux parfum! C'est donc en vain que, dans ton berceau, mon sein t'a donné son lait : c'est à cela qu'ont abouti tant de peines, tant de soucis, qui ont consumé ma jeunesse. Allons, une fois encore, une dernière fois, donne un baiser à ta mère, jette-toi dans les bras de celle qui t'a mis au monde, enlace tes bras autour de mes épaules, et mets ta bouche contre ma bouche. »

D'une manière générale, la langue des parties lyriques est inférieure chez Euripide à celle des parties dramatiques, parce qu'elle a moins les qualités propres du genre. Quand la haute inspiration fait défaut, l'expression ne saurait avoir cette hardiesse souveraine qui est la marque des grands maîtres. Mais dans ce lyrisme, un peu frêle et capricieux, que nous avons essayé de caractériser, il y a pourtant aussi quelques mérites originaux de style, qu'il est bon de ne pas omettre. On a parlé plus haut de ces descriptions fines et brillantes, de ces rêves dorés, qu'Euripide prêtait si volontiers à ses chœurs. Le langage qui les traduit a une grâce un peu ténue, il est plein de choses ingénieuses, tout éclairé par mille reflets mobiles, riche en mots caressants, en images vives, que l'allure souvent molle de la phrase fait passer lentement devant l'esprit. On se dit bien parfois qu'il n'y a pas grand'chose sous ce flot monotone et brillant; et néanmoins c'est un joli murmure dont on jouit, sans qu'il soit même besoin d'y prêter grande attention. Mais, çà et là, nous l'avons dit aussi, le philosophe se retrouve, chez le poète lyrique ingénieux et négligent. Et ce philosophe a des façons de dire qui sont ravissantes. Il laisse apercevoir vaguement, sous des expressions à dessein indécises, sous des images indiquées et flottantes, des perspectives

d'idées qui attirent l'esprit. On y devine des réflexions personnelles, des impressions intéressantes, mille choses qu'il pourrait dire et qu'il se contente de suggérer. Quelques-unes des sentences qu'il aime, subtiles et bien frappées, se mêlent aussi à cette sorte de méditation chantante et vagabonde. De toute manière, on sent, dans ce langage lyrique, à tout instant et dans mille détails, le fin écrivain. C'est son mérite, et c'est aussi son défaut.

CHAPITRE VIII

LES POÈTES TRAGIQUES DE SECOND RANG

BIBLIOGRAPHIE

Pour les éditions générales des fragments des poètes tragiques, voir la bibliographie du chapitre II.
Aucune édition particulière à signaler.

SOMMAIRE

I. Remarques générales. Nombre des poètes tragiques au ve et au ive siècle. Les familles de poètes. Part d'Athènes et des autres villes grecques. — II. Les successeurs d'Eschyle. Son influence. Contemporains de Sophocle : Aristarque, Néophron, Ion de Chios, Achéos. — III. Temps de la guerre du Péloponnèse. Les novateurs. Agathon. — IV. Déclin de l'art tragique. La rhétorique sur la scène. Influence d'Euripide. Théodecte et Chérémon. — V. Le *Rhésos*.

I

Si grande que soit l'œuvre dramatique d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, elle ne nous donne qu'une idée très incomplète de ce qu'a été la tragédie sur le théâtre grec. Non seulement en effet ils ont eu des succes-

seurs, dont les noms figurent souvent à côté des leurs dans la *Poétique* d'Aristote, mais, de leur vivant même, ils ont dû lutter dans les concours publics avec des concurrents nombreux, qui leur furent bien des fois préférés. A distance, ils nous semblent isolés; et, ne voyant plus qu'eux, nous imaginons involontairement que leurs rivaux ne comptaient pas. Mais il faut bien dire que ces grandes supériorités ne sont jamais aussi incontestables qu'elles le paraissent. Le temps exagère les avantages de ceux qui ont conquis l'immortalité et déprécie à l'excès ceux à qui elle a échappé. L'histoire a pour tâche de réparer en partie cette injustice, et, tout en tenant compte des victoires définitives et des oublis irréparables, elle doit s'efforcer de ressusciter le spectacle tumultueux et complexe de la vie, en dehors duquel il serait malaisé de saisir les proportions véritables des hommes et des choses. Ceux qu'Athènes a mis parfois au dessus des maîtres que nous admirons n'ont guère pu ne pas justifier par certains mérites un jugement si glorieux. Essayons de voir s'il est encore possible d'en deviner au moins quelque chose.

Ce qui nous reste d'eux n'est presque rien; ce que les témoignages nous en apprennent est souvent incertain et toujours insuffisant. Dans ces conditions, nous ne devons pas songer à les étudier l'un après l'autre. Quand les hommes sont si mal connus, ce sont les faits principaux qui attirent seuls l'attention. Mais ceux-ci même ne peuvent plus être présentés d'une façon complète, ni analysés dans tous leurs rapports mutuels. Partout des doutes, des lacunes, une connaissance comme rompue et intermittente. Plus que jamais, il faut ici se résoudre à secouer l'insignifiance des petites choses, pour découvrir celles qui ont de l'intérêt [1].

1. Sur tous ces poètes et leurs œuvres, consulter Welcker, *Griech. Tragœdien*, t. III.

Un premier fait digne de remarque, c'est le nombre même des poètes tragiques de cette période. Nous sommes loin de les connaître tous, mais les noms qui ont survécu forment un groupe assez compact. Aucun autre genre littéraire, en ce temps, n'a excité une émulation aussi vive, ni éveillé autant de vocations. Chaque année, les concours dramatiques d'Athènes et les représentations instituées peu à peu dans d'autres villes grecques provoquaient l'apparition d'un nombre de pièces nouvelles qu'il est difficile d'évaluer à moins d'une trentaine [1]. Quiconque se sentait doué de quelque génie poétique visait aux succès de théâtre. Faire accepter une trilogie par l'archonte, obtenir un chœur, c'était entrer de plain pied dans la gloire : en quelques heures, un nom jusque-là ignoré devenait illustre. Beaucoup de jeunes hommes ont dû s'essayer à l'art tragique avant de se bien connaître eux-mêmes. Nous savons par hasard que Platon fut de ce nombre [2]. Mais combien d'autres, qui nous sont demeurés inconnus, ont été certainement touchés de la même ambition! La tragédie était alors la forme la plus haute, la plus brillante, la plus nouvelle de la poésie. Elle répondait aux tendances les plus intimes de l'âme hellénique, telle que les siècles l'avaient faite, et elle offrait en même temps aux amours-propres excités des satisfactions d'un éclat incomparable. Pour des luttes si séduisantes, nul doute que la Grèce n'ait vu se produire dans

1. Au concours des grandes Dionysies d'Athènes, chacun des trois concurrents admis apportant trois tragédies, cela faisait neuf. Si la même loi était suivie pour les Lénéennes, il y avait dix-huit tragédies représentées chaque année dans Athènes. Admettons que dans les Dionysies des dèmes, on ne fit guère que reprendre des pièces déjà jouées ailleurs. Il y avait en outre chaque année un certain nombre de tragédies refusées, qui n'étaient peut-être pas sans mérite, puisque Sophocle, une fois, ne réussit pas à faire jouer les siennes. Et nous ne tenons compte ici que d'Athènes et de l'Attique.

2. Diog. Laërce, III, 6.

la jeunesse intelligente et avide de renom une sorte de levée en masse, bien plus ardente et plus tumultueuse que nous ne pouvons le soupçonner aujourd'hui.

Parmi ces poètes, quelques-uns le furent par héritage, les fils et petits-fils des maîtres de l'art, qui ont vu dès leur jeune âge les couronnes de victoire suspendues aux murs de la maison paternelle, et dont l'unique pensée a dû être d'en augmenter le nombre. Dans l'histoire de la tragédie grecque, c'est un fait d'un grand intérêt que cette perpétuité des succès de théâtre dans certaines familles. A Pratinas et à Phrynichos succédèrent leurs fils, Aristias et Polyphradmon [1]. La famille d'Eschyle nous offre un spectacle étonnant : toute une lignée de poètes tragiques, qui descend directement d'Euphorion l'Athénien, soit par l'auteur de l'*Orestie*, soit par sa sœur, mariée à Philopithès : à la première génération, les deux fils d'Eschyle, Euphorion et Dion, et son neveu Philoclès l'ancien ; à la seconde génération, Morsimos et Mélanthios, fils de Philoclès et contemporains d'Aristophane ; à la troisième, Astydamas l'ancien, disciple d'Isocrate, et honoré, comme son arrière-grand oncle, d'une statue au théâtre ; à la quatrième, un second Astydamas et un second Philoclès, tous deux fils du premier Astydamas et sans doute contemporains de Démosthène et de Philippe [2]. Dans cette maison, qu'on serait tenté d'appeler à la manière homérique la race des Euphorionides, l'esprit poétique a donc vécu près de deux siècles, autant, ou peu s'en faut, que la tragédie elle-même. La famille de Sophocle a donné au théâtre, après l'auteur d'*Œdipe roi*, ses deux fils, Iophon et Ariston. Iophon, longtemps collaborateur de son père, était considéré en 405 par Aristophane, quand Euripide

1. Argument des *Sept contre Thèbes*.
2. Suidas, Αἰσχύλος, Εὐφορίων, Φιλοκλῆς, Μόρσιμος καὶ Μελάνθιος, Ἀστυδάμας, Σαυτὴν ἐπαινεῖς.

et Sophocle lui-même venaient de mourir, comme le premier poète tragique d'Athènes : il composa cinquante tragédies. Après eux, le second Sophocle, fils d'Ariston, dans la première moitié du IVe siècle, composa quarante tragédies et fut sept fois vainqueur. Plus tard enfin, mais dans la période alexandrine, parut un troisième Sophocle, auteur de quinze drames [1]. Moins féconde, la famille d'Euripide compte néanmoins encore deux poètes, l'auteur d'*Iphigénie à Aulis*, et son fils ou neveu, Euripide le jeune [2]. Citons, enfin, au début du IVe siècle, Karkinos, raillé par Aristophane, qui fut père de trois poètes tragiques, Xénoclès, Xénotimos et Xénarchos. Cette continuité de la vocation dramatique dans certaines maisons ne doit pas être considérée comme un simple fait d'hérédité. L'ambition des succès de théâtre, dont nous venons de parler, avait naturellement une force toute particulière chez ces fils et petits-fils de vainqueurs, qui portaient souvent des noms déjà illustrés sur la scène. Mais de plus, si l'on songe à tout ce qu'exigeait alors l'art tragique de ceux qui s'y livraient, et aussi à la jeunesse de cet art, au petit nombre des modèles, à l'incertitude de la tradition, on comprendra aisément de quel prix étaient les conseils et les enseignements de ces hommes remarquables, initiés par une longue expérience à tous les secrets du métier. Les leçons de pareils maîtres assuraient à leurs héritiers une supériorité d'éducation qui pouvait presque compenser l'infériorité du génie, ou qui, en tout cas, aidait singulièrement le talent à prendre son essor.

En dehors de ces familles privilégiées, Athènes ne fut pas seule à produire dans la même période un grand nombre de poètes tragiques. Les autres villes de la

1. *Vie* de Sophocle; Suidas, Ἰοφῶν, Σοφοκλῆς; Diog. Laërce, VIII, 2, 9.

2. Suidas, Εὐριπίδης.

Grèce leur suscitèrent de redoutables rivaux. Nous parlerons tout à l'heure de quelques tragiques athéniens renommés, tels qu'Agathon et Critias; d'autres, moins connus, étaient aussi d'Athènes, tels que Nicomaque, qui fut vainqueur d'Euripide, Diogène, Mélétos, l'accusateur de Socrate [1]. Mais à ces noms il est aisé d'en opposer plusieurs qui attestent combien le goût du drame s'était répandu promptement dans toute la Grèce. Après Pratinas de Phlionte, citons l'arcadien Aristarque de Tégée, qui semble avoir exercé une certaine influence sur la constitution technique de la tragédie, le sicyonien Néophron, auteur d'une *Médée* qu'Euripide imita, Ion de Chios, poète lyrique en même temps que tragique, historien et philosophe à la fois, l'eubéen Achéos d'Érétrie, célèbre par ses drames satyriques plus encore que par ses tragédies, le mysien Akestor surnommé Sacas, dont s'est moqué Aristophane, le sicilien Denys, tyran de Syracuse, enfin le lycien Théodecte de Phasélis, disciple d'Isocrate. Les parties les plus diverses de la Grèce sont représentées dans cette liste, qui serait évidemment bien plus longue et plus variée, si les témoignages ne nous faisaient défaut. Mais il est remarquable qu'aucun de ces poètes ne semble avoir composé en vue des représentations scéniques de son pays : en tout cas, ils sont venus à Athènes chercher les applaudissements d'un public de connaisseurs et le bruit d'une approbation qui seule retentissait au loin. Le génie tragique rayonnait donc d'Athènes sur toute la Grèce, mais ces rayons semblaient se réfléchir aussitôt vers leur point d'origine, et la ville qui par son influence féconde suscitait au loin les poètes les attirait ensuite à elle par une sorte de charme invincible.

1. Suidas, Νικόμαχος, Διογένης, Μέλητος. Pour ce dernier, le scoliaste de Platon (*Apologie*, p. 18 B) en fait un Thrace, contrairement à l'assertion de Suidas.

II

Parmi ces poètes, il y eut d'abord beaucoup d'imitateurs et un petit nombre seulement de novateurs.

Au temps d'Eschyle, nous n'entrevoyons guère de tentatives vraiment originales, en dehors des siennes. A tort ou à raison, c'est en lui que se résume alors pour nous toute l'activité créatrice du génie dramatique. Ni Aristias, ni Polyphradmon ne semblent avoir apporté rien de nouveau sur la scène. Après la mort d'Eschyle, sa manière est loin de disparaître avec lui. Son fils Euphorion se fait particulièrement le continuateur de son art. On nous apprend qu'il remporta quatre victoires avec des tragédies de son père qui n'avaient pas encore été représentées [1] : cela ferait donc un groupe de douze pièces d'Eschyle (ou même de seize en comptant les drames satyriques), mises sur la scène comme nouvelles au temps même des triomphes de Sophocle. Sans doute, ce fut lui aussi, ou son frère Bion, qui prit soin de faire jouer de nouveau les pièces anciennes de leur père, en profitant du privilège glorieux voté par les Athéniens [2]. La vieille tragédie se maintenait donc, grâce à eux, à côté de la tragédie nouvelle, et nous savons par un passage des *Acharniens* d'Aristophane combien le peuple athénien, en 425, goûtait encore ces anciennes pièces, si différentes pourtant de celles que produisaient les poètes du jour [3]. On doit supposer, par suite, que dans cette famille d'Eschyle, si attachée à

1. Suidas, Εὐφορίων.

2. *Vie* d'Eschyle : Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον ὡς ψηφίσασθαι μετὰ θάνατον αὐτοῦ τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χορὸν λαμβάνειν. Cf. schol. Aristoph. *Acharn.* 10 ; schol. Aristoph. *Grenouilles*, 868 ; Philostrate, *Vie d'Apollonius*, VI, 11, p. 113 Kayser.

3. Voyez la déception de Dicéopolis qui attend une pièce d'Eschyle, lorsque le héraut vient annoncer l'entrée du chœur de Théognis : *Acharniens*, 10.

l'esprit de son glorieux chef, les innovations ne furent admises que lentement. Au temps de la guerre du Péloponnèse, Philoclès, le neveu du grand poète, faisait jouer encore une tétralogie à l'ancienne mode, la *Pandionide*, à laquelle Aristophane fait allusion dans ses *Oiseaux* [1]. Ajoutons qu'on cite parmi ses tragédies des pièces tout homériques, à en juger du moins par les titres : *Priam*, *Pénélope*; nouveau trait de ressemblance entre Eschyle et lui [2]. Ce même goût se retrouve, deux générations plus tard, chez le petit-fils de Philoclès, Astydamas, qui, dans son *Hector*, s'était inspiré directement du vi^e livre de l'*Iliade*, et nécessairement aussi d'autres parties du même poème [3]. Indices légers sans doute, mais qui, venant à l'appui d'une opinion probable par elle-même, ne sont peut-être pas sans valeur. Si nous possédions encore toutes les œuvres perdues de ces poètes, ce serait vraiment une chose bien curieuse que de suivre ainsi, pendant plus d'un siècle, la persistance de l'esprit d'Eschyle dans les pièces de ses descendants. Souvent entamée par les influences nouvelles, cette tradition domestique a dû reparaître brusquement à certains jours, en donnant lieu, alors même, à de singuliers compromis entre l'antique simplicité et les nouveautés à la mode. L'*Alcméon* d'Astydamas par exemple contenait une reconnaissance à la manière d'Euripide [4]; et tel fragment du même poète atteste qu'en bien des parties de son œuvre, il avait pris également le ton sentencieux et les fines pensées de

1. *Oiseaux*, 281-2 et les scolies.

2. Suidas, Φιλοκλῆς. Philoclès, en outre, mit sur la scène le sujet de *Térée*, déjà traité par Sophocle (Schol. Aristoph. *Oiseaux*, 281); on peut donc supposer qu'il essaya d'opposer à la manière sophocléenne celle qui était traditionnelle dans sa famille.

3. *Tragic. græc. fragm.* de Nauck, fr. 2 d'Astydamas.

4. Aristote, *Poétique*, c. 14.

l'auteur d'*Hippolyte* [1]. Quoi qu'on fasse, on est toujours de son temps; mais, sous certaines ressemblances générales, il peut y avoir des différences assez notables, qui donnent à certains groupes d'écrivains une physionomie vraiment distincte.

Sophocle d'abord, puis Euripide ont été, comme nous l'avons vu, les grands novateurs qui transformèrent la tragédie d'Eschyle. Mais d'autres leur ont suggéré des idées, d'autres ont donné des exemples qui se sont imposés à tous. On nous dit que l'arcadien Aristarque de Tégée fut celui qui fixa l'étendue normale des tragédies, et on nous le donne pour un contemporain d'Euripide [2]. Un changement dans les dimensions ordinaires des pièces tragiques s'est en effet produit après Eschyle, ainsi que nous l'avons noté précédemment. Celles de Sophocle et d'Euripide sont plus longues que celles de leur prédécesseur, et leur étendue ne varie que dans des limites assez restreintes. Si ce changement fut réellement dû au poète Aristarque, il faut que celui-ci ait imposé le type nouveau dans les dernières années de la vie d'Eschyle, ou plutôt dans les premières de la période suivante. C'est donc à cette date approximative qu'il faudrait placer les deux victoires dont Suidas lui fait honneur [3]. Son *Achille* fut imité par Ennius [4], ce qui prouve au moins que son œuvre n'avait pas péri deux siècles et demi plus tard, et qu'elle avait par conséquent quelques hautes qualités.

1. Astydamas, fr. 8 des *Incerta*, dans *Tragic. græc. fragm.* de Nauck.

2. Suidas, Ἀρίσταρχος.

3. Eusèbe (*Chronique*, II, 105), rapporte le nom d'Aristarque à la 4e année de la 81e Olympiade (453 av. J.-C.), date que Bergk (*Gr. Liter.*, III, p. 602) considère, avec raison sans doute, comme celle de ses débuts.

4. Ribbeck, *Scen. Rom. poes. fr.* t. I, 3e éd. p. 19. L'*Achille* d'Aristarque est cité aussi dans le prologue du *Poenulus* de Plaute : c'était donc une pièce connue, même à Rome.

Néophron de Sicyone semble avoir appartenu à la même génération [1]. Le premier, dit-on, il fit paraître sur la scène des esclaves gouverneurs (παιδαγωγοί) et des serviteurs mis à la torture (οἰκετῶν βάσανοι) [2]. On sait l'importance des rôles de pédagogues dans le théâtre d'Euripide : ce fut donc l'exemple du poète sicyonien qui lui en fit sentir la commodité. Quant au fait d'avoir représenté une enquête judiciaire avec des aveux arrachés par la souffrance, c'est l'indice certain d'une tendance réaliste, vraiment curieuse à noter. Mais le principal titre de Néophron est d'avoir composé avant Euripide une *Médée*, que celui-ci imita, comme on l'a vu plus haut, en 431. Il nous reste de cette pièce trois fragments, dont un, emprunté au monologue de *Médée*, est fort remarquable. Le voici :

« Soit Que vas-tu faire, âme emportée? Réfléchis avant de mal faire et de traiter en ennemis ceux que tu aimes plus que tout au monde. Où se porte ta fureur, ô malheureuse? contiens ta volonté et cette énergie détestée des dieux. Hélas! à quoi bon m'apitoyer ainsi, quand je me vois abandonnée, trahie de ceux qui devaient le moins me trahir? Allons-nous faiblir au point de supporter pareilles injures? Non, mon cœur, ne va pas te trahir toi-même dans ton malheur. Ah! c'est décidé ; enfants, éloignez-vous de mes regards ; déjà, la rage meurtrière a pénétré une fois jusqu'au fond de mon âme violente. O mes mains, mes mains, pour quelle action allons-nous nous armer? Hélas! cruelle audace! en bien peu de temps, je vais détruire ce qui m'a coûté de longues souffrances [3]. »

Pour la première fois sur la scène grecque, nous voyons là le trouble de la conscience, l'hésitation de la volonté. Le poète qui a écrit ce morceau a été, même à

1. M. Weil, dans la notice de sa *Médée* d'Euripide, citée plus haut, a bien établi que Néophron est antérieur à Euripide.

2. Suidas, Νεόφρων.

3. Stobée, *Florileg.* XX, 34.

côté de Sophocle, un novateur, au sens le plus noble du mot. On ne saurait trop regretter la perte d'une tragédie qui certainement a marqué une date dans l'histoire du drame hellénique [1].

Ion de Chios, bien que plus célèbre, semble avoir été doué d'un génie moins original [2]. Né entre 484 et 481 à Chios, c'était un Ionien à l'esprit brillant et facile. Il séjourna longtemps à Athènes, longtemps aussi à Sparte. Ami de Cimon, dévoué comme lui aux idées aristocratiques, il n'avait que peu de sympathie pour Périclès. Quelques fragments de ses curieux *Mémoires* nous le montrent comme un homme d'humeur douce et sociable, qui recherchait les occasions d'entrer en relations avec les grands poètes du temps [3]. Il rencontra Eschyle aux jeux isthmiques, il vit Sophocle à Chios. Curieux avec intelligence, il sut noter dans leurs entretiens des détails d'un vif intérêt. La philosophie pythagoricienne l'avait attiré, mais il était surtout poète. Également heureux dans le genre lyrique et dans le drame, il fit représenter bon nombre de pièces sur le théâtre d'Athènes et prit part aux concours dithyrambiques de cette ville [4]. Sa première tragédie y fut jouée entre 452 et 449; plus tard, il y fut vainqueur dans un

1. A propos de la *Médée* d'Euripide, il faut renvoyer ici au passage où Athénée (VII, p. 276 A) mentionne une ressemblance entre cette pièce et une certaine γραμματικὴ τραγῳδία d'un auteur nommé Callias. Qu'était-ce que cette tragédie? L'explication d'Athénée est si peu claire que je n'ose même émettre une conjecture à cet égard. On peut consulter Hermann, *Opusc.* I, p. 137; Boeckh, *De trag. graec. princip.*, p. 86; Welcker, *Kleine Schriften*, 2e partie, p. 371; et, en dernier lieu, un article de Henze dans le *Rheinisches Museum*, t. 31, p. 582. On y trouvera des conjectures absolument divergentes, d'où l'on ne tirera, je le crains, que peu de lumière.

2. Voir sur Ion de Chios une étude récente de M. Allègre, *De Ione Chio*, Paris, 1890.

3. Sur ses œuvres en prose, voir le tome IV du présent ouvrage, ch. III, § IV.

4. Voir plus loin, chap. XIII.

concours dont la date nous est inconnue; enfin, en 429, quand Euripide donna son *Hippolyte couronné*, Ion concourut avec lui et avec Iophon, et n'obtint que le troisième rang. Il mourut peu avant 421, comme on peut le conclure d'une allusion contenue dans la *Paix* d'Aristophane [1]. Les fragments de ses œuvres scéniques sont en somme de peu d'importance. L'auteur du *Sublime*, qui avait pu les lire dans leur entier, les met, dans le genre dramatique, sur le même rang que celles de Bacchylide dans le genre lyrique. Chez l'un et chez l'autre, il loue un talent sûr de lui-même, qui ne tombe jamais au-dessous d'un niveau moyen, mais qui en revanche ne s'élève guère au-dessus [2]. Cette sorte d'élégance impeccable, ce savoir-faire suppléant au génie sont des caractères intéressants qui marquent le moment où un art s'est mis en possession de tous ses moyens et a pris une conscience claire de ses lois.

Il semble que des qualités du même genre aient recommandé les tragédies d'Achéos d'Érétrie [3]; ces qualités étaient réellement celles du temps. Un peu plus jeune que Sophocle [4], Achéos représente assez bien tous ces poètes de second rang qui, vers le milieu du ve siècle, durent prendre part aux concours de tragédie. Le style tragique était alors fixé; des poètes bien doués, mais d'un génie ordinaire, s'en servaient adroitement. Toutes leurs pièces devaient se ressembler : cela était correct, bien écrit et bien construit, estimable et monotone. Aristote nous apprend que cette monotonie était une des causes qui faisaient tomber le plus sou-

1. *Paix*, 835.

2. Longin, *Sublime*, 33 : Ἀδιάπτωτοι καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ πάντῃ κεκαλλιγραφημένοι.

3. Athén. X, p. 451 C : Ἀχαιὸς... γλαφυρὸς ὢν ποιητὴς περὶ τὴν σύνθεσιν. La σύνθεσις, c'est ici la structure de la phrase.

4. Suidas, Ἀχαιός. Il le fait naître dans la 74e Olympiade (484-481).

vent les tragédies [1]. On peut soupçonner qu'elle dut commencer à se manifester dès le temps de Sophocle et qu'elle fut pour beaucoup dans les tentatives variées de renouvellement dramatique qui eurent lieu dans le dernier quart de ce siècle. Poète tragique sans grand éclat, vainqueur dans un seul concours, Achéos fut plus célèbre par ses drames satyriques : nous en parlerons plus loin [2].

III

Le temps de la guerre du Péloponnèse doit être distingué dans l'histoire de la tragédie. Malgré la rareté des documents, on peut affirmer que l'art tragique, sentant le besoin de la nouveauté, multiplia alors des essais quelquefois hasardeux, mais toujours intéressants. Sophocle seul, sûr de sa supériorité, fier de ses longs succès, paisible dans la conscience de son génie, maintenait, à travers sa magnifique vieillesse, la forme dramatique qu'il avait autrefois créée. Mais, à côté de lui, Euripide donnait l'exemple de rechercher sans cesse des effets nouveaux. Il ne suffisait plus d'attacher l'intérêt des spectateurs, on voulait le surprendre. Les jeunes poètes rivalisaient d'invention, semblables à des décorateurs ingénieux qui voudraient rajeunir un vieil édifice.

Le prince de cette jeunesse était l'athénien Agathon [3]. Élégant dans ses mœurs et affable, il aimait à s'entourer d'amis qu'il recevait à sa table [4]. C'est chez lui, à l'occasion de sa première victoire au concours de tra-

1. Aristote, *Poétiq.* c. 24 : Τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.

2. Suidas, Ἀχαιός.

3. Sur Agathon, voir Ritschl, *Opuscul. philolog.* I ; et l'art. *Agathon*, de Dieterich, dans Pauly-Wissowa, t. I, p. 761.

4. Suidas, Ἀγάθων.

gédies, qu'est censée se passer la scène qui forme le sujet du *Banquet* de Platon. Aristophane, dans son *Gérytadès*, et d'autres poètes comiques sans doute, dans diverses pièces, se moquaient de ce qu'ils appelaient, à tort ou à raison, sa mollesse. Né un peu après le milieu du siècle, vers 445, il remporta sa première victoire en 417-416 [1]. Peu d'années après, il fut appelé par le roi de Macédoine Archélaos et se rendit à la cour de Pella. Quand Aristophane fit jouer les *Grenouilles*, en 405, Agathon avait déjà quitté Athènes depuis quelque temps. Il dut mourir à Pella peu avant la dernière année du siècle, en pleine maturité par conséquent. De ses tragédies, sept ou huit titres seulement nous sont connus : *Achille*, *Aérope*, *Alcméon*, *Anthos* ou *Antheus*, *Thyeste*, la *Destruction d'Ilios*, les *Mysiens*, *Télèphe* : il n'est pas bien sûr que plusieurs de ces titres ne soient pas applicables à la même pièce [2].

Le peu que nous savons de ces diverses tragédies nous permet seulement d'entrevoir en quoi Agathon s'écarta des usages reçus. Sa *Destruction d'Ilios*, d'après le témoignage d'Aristote, était une sorte d'épopée dramatique, où il avait réuni tous les événements principaux de la guerre de Troie [3]. Par suite, chaque événement en particulier ne pouvait être qu'effleuré : il n'y avait plus ni situations fortes, ni développements de sentiments. Cette faute de structure, dit Aristote, fut la seule cause de son échec; ce qui laisse supposer

1. Athénée, V, p. 217 A.

2. L'existence de l'*Achille* et de la *Destruction d'Ilios* est contestée: Dieterich, art. cité. Pour la première, le témoignage d'Aristote (*Poét.* c. 15) prête en effet à une autre interprétation; mais pour la seconde, je crois que le passage de la *Poétique*, c. 18, en atteste clairement l'existence.

3. Aristote, *Poétique*, c. 18 : Ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος... ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται · ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.

qu'à son avis la pièce avait d'ailleurs des qualités remarquables. Autant que nous pouvons en juger, ce singulier essai était une sorte de retour aux procédés de composition de la tragédie primitive. Comme il arrive souvent, les novateurs retournaient vers le passé. Bien différente fut la tentative du même poète qui donna naissance à la pièce intitulée *Anthos* ou *Antheus*. Les uns ont traduit ce mot par *la Fleur*, les autres, avec plus de vraisemblance, l'ont considéré comme un nom propre. Aristote nous apprend que tout y était purement fictif, les personnages et le sujet [1]. Voilà donc un poète, qui pour la première fois, se mettait en dehors de la mythologie et de l'histoire. Dès lors, ses personnages ne pouvaient être ni des héros ni des rois; avait-il inventé la tragédie bourgeoise? Ou bien le drame d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide se transformait-il en une sorte de féerie? Entre ces deux conjectures, il est impossible de se prononcer : nous soupçonnons un essai digne d'attention, nous n'avons aucun moyen ni de le définir, ni de l'apprécier.

Une autre innovation bien curieuse d'Agathon fut de substituer aux stasima du chœur, plus ou moins liés à l'action, des morceaux de chant qui n'avaient plus aucun rapport avec le sujet de la pièce [2]. C'étaient de simples intermèdes (ἐμβόλιμα) qui pouvaient être transférés sans inconvénient d'une tragédie à une autre. Il résultait de là que les épisodes étaient bien plus isolés les uns des autres, ce qui revient à dire que la division future en actes commençait à se montrer sous l'ancienne construction dramatique presque disjointe. Dans ces intermèdes, comme sans doute aussi dans le chant des

1. Aristote, *Poétique*, c. 9.

2. Aristote, *Poétique*, c. 18 : Τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα οὐ μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστί· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσι, πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου.

acteurs, les fantaisies musicales qui étaient alors à la mode se donnaient beau jeu. Agathon, le premier, dit-on, introduisit dans la tragédie le genre chromatique[1]. Sa musique visait à une finesse d'expression et sans doute aussi à une sorte de virtuosité qui offensait les représentants d'un goût plus sévère; elle aimait à courir à travers ces mille détours capricieux qu'Aristophane appelait joliment « des sentiers de fourmi[2]. » De même que la musique, la mise en scène, dans les pièces d'Agathon, procurait parfois aux spectateurs de vraies surprises. Dans son *Thyeste*, par exemple, on voyait les jeunes princes qui recherchaient en mariage la fille de Pronax, se montrer d'abord vêtus de beaux habits et coiffés avec art; puis, après l'échec de leur demande, reparaître en prétendants humiliés, les cheveux rasés, justifiant ainsi leur surnom de Curètes (Κούρητες εἶναι κουρίμου χάριν τριχός)[3]. Enfin le style même d'Agathon n'était pas plus assujetti à la tradition que toutes les autres parties de son art. Disciple ou tout au moins admirateur de Prodicos et de Gorgias, il visait à une élégance recherchée[4]. Platon, en le faisant parler dans son *Banquet*, lui a prêté une sorte d'afféterie qui peut donner une idée de ce qu'était sa manière[5]. Quelques rares fragments, courts et sentencieux, nous

1. Plutarque, *Moralia*, p. 645 E : Τοῦ καλοῦ Ἀγάθωνος, ὃν πρῶτον εἰς τραγῳδίαν φασὶν ἐμβαλεῖν καὶ ὑπομῖξαι τὸ χρωματικὸν ὅτε τοὺς Μυσοὺς ἐδίδασκεν.

2. Aristophane, *Fêtes de Déméter*, 100 : μύρμηκος ἀτραπούς. Ce passage nous offre la parodie d'un chant ou plutôt, comme dit encore le spirituel comique, d'un « gazouillement » d'Agathon. Cf. Suidas, Ἀγαθώνειος αὔλησις ; Philod. *de Musica*, XIV, 39 Kemke.

3. Athénée, XII, p. 528 D.

4. Philostrate, *Vies des sophistes*, I, 9 : Καὶ Ἀγάθων..., ὃν ἡ κωμῳδία σοφόν τε καὶ καλλιεπῆ οἶδε, πολλαχοῦ τῶν ἰάμβων γοργιάζει. Cf. scoliaste de Platon, *Banquet*, p. 172 c : Ἐμιμεῖτο δὲ τὴν κομψότητα τῆς λέξεως Γοργίου τοῦ ῥήτορος. *Protagoras*, p. 315 d. et *Banquet*, p. 198 c.

5. Platon, *Banquet*, 194 E.

montrent en lui un bel esprit, ingénieux plutôt que fort, habile aux antithèses, fertile en traits brillants. Ces qualités le prédestinaient à être fréquemment cité. Il donnait à des pensées médiocrement originales quelque chose de neuf et de durable; il est de ceux dont Aristote allègue le plus souvent l'autorité. Dans cette fin de siècle, où la finesse était plus estimée, d'une partie au moins de la société athénienne, que la grandeur, où la nouveauté était recherchée en tout, Agathon fut le représentant le plus distingué d'un atticisme à demi sicilien, qu'Athènes n'accepta jamais sans réserve, mais qui la séduisit à certains jours par un mélange de grâce et d'habileté étrangère.

Autour de lui, il faut mentionner collectivement, comme une foule anonyme, toute une pléiade de jeunes poètes, imitateurs d'Euripide, et par conséquent exagérant ses défauts, mais incapables de faire revivre ses qualités. Ce qui les caractérise tous, c'est l'influence manifeste de la sophistique. Ils sont subtils, bavards, raffinés; ils font de la tragédie une école de rhétorique, impuissants d'ailleurs à rien créer qui soit vraiment grand. Voilà du moins comment nous les dépeint Aristophane dans ses *Grenouilles* ; Héraklès y dit à Dionysos, pour le consoler de la mort des maîtres du théâtre : « Mais il te reste encore quantité de petits jeunes gens par là-bas, qui font des tragédies par cents et par mille, et qui dans la course au bavardage gagneraient de plus d'un stade sur Euripide. » Dionysos qui les connaît bien, ne veut pas être consolé, car il sait ce qu'ils valent : « Qu'est ce que tout cela ? s'écrie-t-il. De mauvais grappillons oubliés, des maîtres de caquetage, une société d'hirondelles criardes, les fléaux du métier, des gens qui disparaissent dès qu'ils ont obtenu un chœur, fatigués d'avoir une seule fois fait l'amour avec la tragédie. Quant à un poète capable de

créer quelque chose, tu aurais beau chercher, tu n'en trouverais plus un seul qui fasse entendre une parole généreuse [1]. » Un peu plus haut, il avait dit plus brièvement : « J'aurais grand besoin d'un bon poète ; ceux que j'aimais ne sont plus, ceux qui me restent ne valent rien [2]. » Ce serait perdre notre temps que de vouloir ici énumérer et apprécier tous ces inconnus. Deux ou trois seulement méritent d'être distingués.

D'abord un personnage politique assez mal famé, « le beau » Critias, qui fut un des trente tyrans et faillit proscrire son ancien maître, Socrate [3]. Comme poète tragique, il nous est connu par quelques fragments qui marquent de la manière la plus vive quelle influence la philosophie prenait alors sur l'art dramatique. Les deux tragédies d'où ils proviennent, le *Pirithoos* et le *Sisyphe*, ont été attribuées aussi à Euripide, ce qui montre bien à quel point la plupart des pièces de ce temps se ressemblaient par une tendance à disserter avec hardiesse sur toutes choses. A cet égard, le principal fragment du *Sisyphe* est particulièrement intéressant. Le personnage mis en scène s'y exprime sur l'origine des religions comme aurait pu le faire alors un Diagoras de Mélos ou un Théodore.

« Il fut un temps où les hommes vivaient sans règles, à la façon des bêtes, soumis au règne de la force ; il n'y avait point de récompense pour les bons, point de châtiment pour les méchants. Plus tard, sans doute, les hommes firent des lois de punition, afin que la justice eût le souverain pouvoir et qu'elle tînt l'insolence en esclavage. Dès lors, il fallut payer quand on fit le mal. Mais comme les lois n'empêchaient que la violence ouverte et qu'on faisait le mal en se cachant, alors, je suppose, un homme avisé et habile imagina d'inventer de quoi effrayer les mortels, afin que les méchants eussent

1. *Grenouilles*, 89.
2. *Grenouilles*, 79.
3. Lallier, *De Critiæ tyranni vita ac scriptis*, Paris, 1875.

peur, quand ils feraient, ou diraient, ou penseraient quelque chose en secret. Voilà pourquoi il introduisit dans le monde la croyance aux dieux, parlant d'une divinité qui vit éternellement, qui entend et qui voit par l'esprit, qui est attentive à tout, qui a une nature surhumaine, à qui rien n'échappe de ce qui se dit parmi les hommes, et qui peut voir tout ce qui s'y fait. Quand même tu serais muet sur le mal que tu médites, les dieux ne l'ignorent pas... Par ces discours, il fit accepter le meilleur des enseignements, enveloppant dans ses mensonges la vérité. Et il disait que les dieux habitaient là où il pensait que les hommes seraient le plus effrayés de leur séjour, dans cette partie du monde d'où il voyait provenir pour les mortels la crainte et aussi ce qui profite à leur misérable existence, dans cette voûte au-dessus de nos têtes, où sont les éclairs, le fracas terrible du tonnerre et les constellations brillantes du ciel, — merveilles qu'a fabriquées le temps, architecte habile, — d'où tombe la masse incandescente des étoiles filantes, d'où descend sur la terre l'abondance des pluies. Telles sont les terreurs qu'il a su dresser autour des hommes, et par là, en s'aidant de la raison, il a installé la divinité dans un lieu convenable et il a substitué le règne des lois à la violence dévorante... C'est ainsi, selon moi, qu'un homme a le premier persuadé aux mortels qu'il y avait une race de dieux [1]. »

Si cette profession d'athéisme a été portée sur la scène, on se demande par quel artifice le poète a pu la faire accepter du public contemporain; si elle ne l'a pas été, nous avons là un curieux monument, qui nous montre la tragédie à tendance, destinée à être lue, succédant à la tragédie vraiment dramatique.

Mais, à côté de cette tragédie sentencieuse et philosophique, il s'en formait une autre bien différente, et représentée par Karkinos et ses trois fils, Xénoclès, Xénotimos et Xénarque; tragédie dont le succès commença dès le temps de la guerre du Péloponnèse et se prolongea pendant le premier quart du siècle suivant. Karki-

1. Sextus Empiricus, p. 403, 1 et 172, 18. Je traduis sur le texte donné par Nauck dans ses *Tragic. græc. fragm.*, p. 598.

nos et ses fils sont raillés par Aristophane et par d'autres poètes comiques du même temps. Pourtant nous voyons qu'entre 416 et 413 Xénoclès, ayant fait jouer une tétralogie libre qui comprenait un *Œdipe*, un *Lycaon*, des *Bacchantes* et un *Athamas* satyrique, fut vainqueur d'Euripide, qui donnait au public *Alexandre, Palamède*, les *Troyennes* et le drame satyrique *Sisyphe* [1]. Plus tard, l'*Aérope* de Karkinos était représentée à Phères devant le tyran Jason, qui régna de 375 à 370, et lui arrachait des larmes qu'il essayait en vain de dissimuler [2]. Ajoutons qu'enfin Aristote, dans sa *Poétique* et dans sa *Rhétorique*, cite fréquemment Karkinos comme un des poètes alors connus et estimés. De ces citations on peut conclure que Karkinos, comme ses contemporains, avait le goût de l'argumentation oratoire, qu'il lui faisait une place importante dans la tragédie et qu'il y réussissait par un tour d'esprit ingénieux [3]. Mais en cela il ressemblait aux autres poètes du même temps. Ce qui lui était plus personnel et ce qu'il transmit à ses fils, c'était, semble-t-il, le goût de la mise en scène. Les poètes comiques les ont tournés en ridicule, Xénoclès en particulier, comme « inventeurs de machines [4]. » On nous dit à ce sujet qu'il faisait voir dans ses drames des choses prodigieuses (τερατείας). Aristophane s'est moqué aussi de leurs danses [5]. Tout cela laisse supposer une tendance à rajeunir la tragédie par l'appareil extérieur,

1. Élien, *Hist. variée*, II, 8.

2. Élien, *Hist. variée*, XIV, 40.

3. Aristote, *Rhétor*, II, 23 et III, 16. Il avait même le goût des énigmes. De là, l'obscurité de quelques passages de ses tragédies et le proverbe Καρκίνου ποιήματα, cité par Photius, *Lexique*. à ces mots.

4. Aristophane, *Paix*, 792. Μηχανοδίφας. A propos de ce mot, le scoliaste dit : Ξενοκλῆς γὰρ ὁ Καρκίνου δοκεῖ μηχανὰς καὶ τερατείας εἰσάγειν ἐν τοῖς δράμασι. Πλάτων Σοφισταῖς · « Ξενοκλῆς ὁ δωδεκαμήχανος ὁ Καρκίνου παῖς τοῦ θαλαττίου. »

5. Aristophane, *Paix*, 778.

et il est curieux de noter qu'ici encore cette innovation apparente était un retour en arrière, vers l'art d'Eschyle abandonné par Sophocle.

IV

Ces tentatives de rajeunissement n'eurent qu'un médiocre succès. Vers le milieu du ive siècle, au temps de Philippe et de Démosthène, la tragédie, bien que cultivée encore par de nombreux poètes, est vraiment un genre vieilli. Il est vrai que les grandes œuvres du siècle précédent, interprétées par de remarquables acteurs, ont plus de succès que jamais : on les joue sur tous les théâtres, dans toutes les villes du monde grec ; mais à côté de ces œuvres supérieures et classiques, celles du jour ne font qu'apparaître un instant.

Cela provient surtout de ce que la matière tragique est usée. Tous les beaux sujets légendaires ont été traités admirablement et sous plusieurs formes. Quand un poète nouveau s'y essaye à son tour, il se sent découragé d'avance par le succès de ses illustres devanciers. S'il fait preuve de quelque mérite, les malveillants le déprécient en lui opposant l'exemple d'un des maîtres qui l'a surpassé justement en ce qu'il a de meilleur [1]. D'ailleurs ces vieilles légendes sont si connues que tout le monde les sait par cœur. Les poètes comiques contemporains se moquent de ces sujets tout faits, où l'invention est devenue impossible. Dès qu'Œdipe paraît, tous les spectateurs, y compris les enfants, savent d'avance ce qu'il va dire,

1. Aristote, *Poétique*, c. 18 : Ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς · γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν. Cette dernière phrase me paraît signifier : « Ils exigent qu'un poète surpasse à lui seul chacun des modèles là où il excelle particulièrement. »

ce qu'il va faire, ce qui lui arrivera [1]. Pour recouvrer quelque liberté, il faudrait sortir de ces sujets convenus, chercher quelque chose de nouveau soit dans l'histoire, soit dans la fiction, c'est-à-dire en somme transformer complètement la tragédie. Personne ne l'ose. Le public a ses habitudes, il s'est fait une certaine idée de l'art tragique; quel accueil ferait-il à un novateur? D'ailleurs le caractère religieux de la tragédie la retient et la gêne. Elle est enfermée dans un cercle de légendes qui plaisent aux dieux; de gré ou de force, il faut s'y tenir. Bien loin de s'étendre, ce domaine sacré se restreint de jour en jour. Un classement naturel s'est fait peu à peu entre les sujets traditionnels. Plusieurs, qu'on avait essayés, ont été rejetés; ils sont condamnés. Quelques-uns au contraire ont pris le dessus, et ce sont désormais les seuls qu'on remette encore sur la scène, parce que, seuls, ils réunissent tous les caractères de la tragédie idéale. « Auparavant, dit Aristote, les poètes acceptaient tous les mythes; aujourd'hui, il n'y a de belles tragédies que celles qui se rapportent à quelques familles, par exemple à Alcméon, à Œdipe, à Oreste, à Méléagre, à Thyeste, à Télèphe, et à quelques autres, dont les actions ou les souffrances sont particulièrement pathétiques [2]. » Voilà d'étroites et dures conditions. Après Eschyle, après Sophocle, après Euripide, après d'autres encore, sous quel aspect nouveau présenter le caractère d'Œdipe? Tout ce que son rôle comportait de sentiments naturels, vraiment intéressants et humains, est épuisé. Que reste-t-il à faire?

Ce qu'on fit, Aristote encore nous l'apprend. On renonça de plus en plus à représenter des caractères.

1. Antiphane, fragm. 191 Kock.
2. Aristote, *Poétique*, c. 13.

« Dans les pièces de la plupart des poètes modernes, écrit-il, les mœurs ne sont rien[1]. » Donc, vers le temps d'Alexandre, c'est là un fait acquis On met sur la scène les mêmes aventures tragiques qu'autrefois, toujours les mêmes, mais on ne cherche plus à créer des personnages ayant chacun leur physionomie propre. Les sentiments généraux de l'humanité suffisent : on représente une mère, une fille, une sœur, on ne sait plus ou on ne veut plus peindre une Hécube, une Iphigénie, une Électre. Cela revient à dire qu'il n'y a plus de conception profonde et méditée. On fait de la tragédie facile, d'après le goût du jour : cela est agréable, élégant, touchant même, mais sans originalité.

Et dès que le langage de ces héros de tragédie ne résulte plus d'une étude attentive de leur rôle, il devient un langage d'école. « Autrefois les poètes faisaient parler leurs personnages en citoyens ; de nos jours, on les fait parler en rhéteurs[2]. » Voilà ce qu'écrit un contemporain, et ce que confirment tous les témoignages et tous les fragments. Débarrassés du souci d'exprimer les sentiments particuliers d'un Œdipe ou d'un Oreste, les poètes développent plus ou moins habilement des lieux communs. Ils sortent de l'auditoire d'Isocrate ; ils se sont exercés à l'éthos et au pathos ; ils savent décrire, raisonner, réfuter, conclure ; ils le savent même trop bien, car ils ne font plus que cela. Ne croyons pas néanmoins que leurs œuvres fussent insipides. C'étaient des contemporains de Ménandre et de Philémon : ils devaient savoir observer comme eux la vie et ils ne leur étaient peut-être pas très inférieurs par l'esprit ni par le bien

1. Aristote, *Poétique*, c. 6 : Aἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαι εἰσί.

2. Aristote, *Poétique*, c. 6 : Oἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. Par suite, le langage de la tragédie se rapproche de celui de la prose ; Aristote, *Rhétor*. III, c. 1, 4.

dire. Mais la tragédie ne vit pas d'observations quotidiennes, et ce n'est pas non plus un tissu de conversations élégantes. Elle a besoin de passions fortes, d'émotions sincères et profondes; il y faut peindre des angoisses, des haines, des résolutions énergiques, des sacrifices sublimes, des résolutions indomptables. C'était là justement ce qui manquait. On imitait bien tout cela, mais par procédés; et malgré le savoir-faire sans cesse croissant, la vie faisait défaut.

En revanche, on perfectionnait l'art des péripéties. Certains coups de théâtre inventés par les poètes de ce temps sont loués et cités en exemples par Aristote. Polyidos, dans son *Iphigénie en Tauride*, avait, selon lui, surpassé Euripide par la manière d'amener la reconnaissance du frère et de la sœur [1]. Oreste, au moment d'être immolé, s'écriait qu'il était destiné à périr comme sa sœur par le glaive du sacrificateur. Cette allusion, jetée sans intention comme la plus naturelle protestation contre la destinée, était saisie au vol par Iphigénie et amenait l'éclaircissement décisif. On savait donc alors le métier de poète tragique aussi bien ou mieux que jamais. Les tragédies étaient bien faites : il n'y manquait que des idées simples et fortes, des caractères et des passions.

Pour nous, cette période de l'art tragique se résume en quelques noms.

Apharée, fils adoptif d'Isocrate, composa trente-cinq tragédies; de 369 à 342, il prit part fréquemment aux divers concours tragiques d'Athènes; il fut deux fois vainqueur aux Dionysies urbaines et deux fois aux Lénéennes [2].

Astydamas l'ancien, que nous avons déjà nommé plus haut, était un descendant de la sœur d'Eschyle par son

1. Aristote, *Poétique*, c. 17.
2. Plutarque, *Dix orateurs*, *Isocrate*, 46.

père Morsimos et son grand-père Philoclès [1]. Disciple d'Isocrate, lui aussi, il n'aborda la scène qu'assez tard, y fit couronner quinze de ses tragédies, et mérita l'honneur insigne de voir sa statue placée au théâtre. Ce fut, dans la première partie du IVe siècle, le poète tragique le plus renommé d'Athènes. La plus célèbre de ses pièces était son *Parthénopéos* [2]. Mais Aristote cite aussi avec éloge la reconnaissance qui avait lieu dans son *Alcméon* [3]. Son fils, Astydamas le jeune, poète tragique également, ne semble pas avoir eu le même talent que son père.

Théodecte de Phasélis sortit, comme Astydamas et comme Apharée, de l'école d'Isocrate [4]. En ce temps de rhétorique, c'était là que se formaient les poètes tragiques. Comme Astydamas aussi, il fut orateur avant d'être poète, et il continua de l'être tout en travaillant pour la scène. Les leçons de Platon et celles d'Aristote contribuèrent à faire de lui un des hommes les plus distingués de son temps. Il prit part à treize concours et fut huit fois vainqueur. En outre, dans le concours ouvert par la reine Artémise pour honorer la mémoire de son époux Mausole, il présenta à la fois une tragédie qui portait le nom du prince défunt et un éloge oratoire; la tragédie, selon le témoignage d'Hygin, était encore supérieure à l'éloge [5]. Quelques jugements d'Aristote semblent indiquer que le sens dramatique était loin de manquer à Théodecte. Son *Lyncée*, son *Tydée* offraient des exemples remarquables de péripéties [6]. Peut-être même

1. Suidas, Ἀστυδάμας ὁ πρεσβύτης.
2. Suidas, Σαυτὴν ἐπαινεῖς. Cf. Zénobius, 5, 100 ; Photius, *Lex*. p. 502.
3. Aristote. *Poétique*, c. 14.
4. Sur Théodecte, voir Suidas, Θεοδέκτης ; Étienne de Byzance, Φασηλίς ; Pausan. I, 37, 3.
5. Aulu-Gelle, X, 18.
6. Aristote, *Poétique*, c. 16 et 18.

trouvait-on encore chez lui certaines peintures de sentiments qui n'étaient pas sans valeur. Dans son *Philoctète*, il avait représenté le héros luttant contre la douleur, longtemps muet, et tout à coup, malgré lui, à bout de force morale, éclatant en plaintes[1]. Mais son principal mérite provenait de son talent d'orateur. Théodecte excellait dans la dialectique. Aristote emprunte à ses tragédies plusieurs exemples de distinctions ingénieuses, qui révèlent un esprit subtil et adroit, expert dans toutes les roueries du métier[2]. Dans un fragment où il justifie la providence divine du reproche de lenteur, nous reconnaissons en lui un philosophe socratique digne de ses maîtres :

« Dans le cas où quelqu'un des hommes ferait un reproche aux dieux de ce que la peine, au lieu d'atteindre sur-le-champ les coupables, se fait attendre, qu'il en apprenne la raison. Si le châtiment était immédiat, beaucoup d'hommes honoreraient les dieux par crainte, non par piété. Au contraire, le châtiment étant éloigné, les mortels suivent leur nature. Quand ils se sont révélés méchants et qu'ils ont été convaincus par les faits, ils sont punis dans la suite du temps [3]. »

Quelques-unes de ses pensées rappellent celles d'Euripide, mais en général son style semble avoir eu moins d'élégante précision et un tour plus oratoire [4].

Nous ne savons rien de la biographie de Chérémon[5]. Aristote le nomme parmi les poètes dont les œuvres sont

1. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VII, 8. Cf. schol. *Anecd. Paris.*, t. I, p. 243.

2. Aristote, *Rhétorique*, II, 23, 24. Dans son *Alcméon*, le parricide, après le crime, disait : « Ma mère devait être mise à mort, mais, moi, je ne devais pas la tuer. » (Fragm. 2 Nauck).

3. Fragm. 8 Nauck.

4. Fragm. 9 et 10 Nauck. — Je ne parle pas de son goût pour les énigmes, parce que le fragment 4, emprunté à son Œdipe, pouvait être d'un caractère exceptionnel, et que le témoignage d'Athénée (X, p. 451 E) ne me paraît pas se rapporter à une tragédie.

5. Suidas, Χαιρήμων.

plutôt faites pour être lues que pour être représentées [1]. Cela ne veut pas dire sans doute que Chérémon ne prit pas part aux concours tragiques; tout ce que nous apprend Aristote, c'est qu'il était plus apprécié des lecteurs que des spectateurs. A cet égard, on peut le considérer comme le représentant d'une tendance assez générale en ce temps. Et, pour expliquer son jugement, Aristote dit qu'il était « scrupuleusement précis dans son style, comme un prosateur » (ἀκριβὴς ὥσπερ λογογράφος). C'est bien ainsi que les fragments nous le montrent. Dans ces quelques vers, tout est plein de jolis détails finement travaillés : on n'y sent nulle part la force dramatique ni l'abondance de l'inspiration. Ses sentences sont recherchées, ses descriptions maniérées et molles; c'est le langage d'une précieuse, qui est bien près quelquefois de devenir ridicule. On a beaucoup trop vanté le fragment de son *Œneus*, où il dépeint les bacchantes endormies qui s'offrent demi-nues aux regards d'un spectateur indiscret :

« L'une, couchée, montrait à la clarté de la lune un sein blanc qui sortait d'une tunique détachée. Une autre, en dansant, avait dénoué son vêtement le long de son flanc gauche : et, nue, elle révélait aux regards de l'éther une vivante peinture; la blancheur de sa chair se détachait, lumineuse, sur l'ombre noire. Une autre découvrait ses bras délicats, dont elle entourait le cou aux rondeurs féminines d'une de ses compagnes. Celle-ci, sous les plis d'une étoffe de laine déchirée, laissait voir sa cuisse, où s'imprimait mollement, dans le sourire de la chair en fleur, un amour sans espérances. Endormies, elles s'étaient laissées tomber sur les aulnées et sur les violettes, dont elles brisaient les ailes aux sombres nuances, et sur le safran, qui s'imprégnait là de sa teinte d'ombre lumineuse pour colorer les tissus. La marjolaine touffue, nourrie par la rosée, dressait sa tête dans les molles prairies [2]. »

1. Aristote, *Rhétorique*, III, 12 : Οἱ ἀναγνωστικοί, οἷον Χαιρήμων.
2. Fragm. 14 Nauck.

Il y a là une grâce voluptueuse qui n'est pas sans charme, mais en somme cela manque de style; beaucoup de détails maniérés, et dans l'ensemble une banalité un peu molle. Et en général, c'était bien là le défaut de Chérémon. Aristote se moque discrètement de son *Centaure*, sorte de rhapsodie métrique, où il avait fait entrer des vers de toute mesure[1]. Une pareille tentative juge un poète. Chez celui-ci, l'idée ne créait pas spontanément sa forme. C'était un arrangeur de mots plus ou moins habile, mais non pas un véritable artiste.

En somme, cette dernière phase de la période attique ne nous offre pas un seul grand poète tragique. On fait autant de tragédies que jamais, sans doute, mais on n'en fait plus qui soient durables. Euripide règne seul sur la scène : il y suscite des imitateurs en foule, mais il n'a point de successeur. Le même état de choses va se prolonger pendant toute la période alexandrine, avec cette seule différence que les poètes nouveaux seront de plus en plus obscurs et médiocres, et le grand poète classique de plus en plus admiré.

V

On ne sait trop, au milieu de cette décadence, à quel nom ni même à quelle école rattacher la seule pièce subsistante qui paraisse appartenir à ce temps. Le *Rhésos* nous est parvenu sous le nom d'Euripide. Il n'est pas douteux qu'Euripide n'eût en effet composé une pièce de ce nom [2]; mais celle que nous possédons est si absolument différente de tout ce qui nous reste de lui qu'il est impossible de la lui attribuer. D'autre part, son influence

1. Aristote, *Poétique*, c. 1.

2. L'auteur du premier argument atteste qu'un *Rhésos* figurait dans les didascalies comme l'œuvre d'Euripide. C'est peut-être à cette pièce qu'appartenait le prologue en double forme qu'il cite.

y est sensible. Elle a dû par conséquent être écrite dans le siècle qui suivit sa mort, sinon plus tard [1].

L'invention en est fort simple. La *Dolonie*, qui forme le xe chant de l'*Iliade*, y est mise en forme dramatique; le poète n'y ajoute rien d'essentiel quant aux faits. L'action se passe la nuit, dans le camp troyen. Les alertes des hommes de garde qui forment le chœur, les ordres d'Hector, sa délibération avec Énée, le départ de Dolon donnent lieu à une série de scènes animées; il y a là plus de mouvement, plus de pittoresque peut-être que nous ne sommes habitués à en trouver sur la scène grecque. Un berger de l'Ida accourt. Il annonce l'arrivée de l'armée auxiliaire des Thraces commandée par Rhésos, et la description qu'il fait de ce défilé d'hommes traversant la montagne au milieu des ténèbres est loin d'être sans mérite. Rhésos entre en scène. Hector lui reproche ses retards; le jeune chef se défend fièrement, sûr d'ailleurs du succès. Il va se reposer avec les siens; et de nouveau nous assistons à une scène de nuit, jouée par le chœur : la garde est relevée. Pendant ce temps, Ulysse et Diomède se glissent dans le camp; ils viennent de tuer Dolon, qui leur a livré le mot d'ordre, et, guidés par Athéna, ils se jettent sur les Thraces endormis. Alarme soudaine; des cris éclatent; on s'interpelle; Ulysse, qui sait le mot d'ordre, trompe ceux qui l'arrêtent et s'enfuit. Alors paraît, tout sanglant, le cocher de Rhésos; il raconte le massacre accompli dans le camp et l'enlèvement des chevaux de son maître par Diomède. Abusé, il accuse Hector. Celui-ci est justifié par la muse Terpsichore, mère de Rhésos, qui descend du ciel pour emporter le corps de son fils [2].

1. Voir sur ce sujet Hermann, *Opusc.* III, p. 13, et Welcker, *Griech. Tragoed.*, t. III, p. 1101.

2. *Protagoniste*, Hector, Ulysse, Pâris; *deutéragoniste*, Énée, Rhésos, Diomède, le cocher; *tritagoniste*, Dolon, le messager, Athéna, Terpsichore.

Dans cette pièce singulière, où le mouvement de l'action est presque tout, le poète a essayé pourtant de créer des caractères. La hauteur soupçonneuse d'Hector, la prudence d'Énée, la témérité intéressée de Dolon, la fierté présomptueuse de Rhésos sont indiquées brièvement, avec une raideur qui touche parfois à la puérilité. Le style vise à la pompe et à l'éclat, comme si le souvenir d'Eschyle hantait l'esprit du poète; souvent bizarre et disparate, il trahit un écrivain peu sûr. La rhétorique proprement dite y a moins de part qu'une certaine emphase naturelle. C'est surtout l'intervention des dieux, la double apparition d'Athéna et de Terpsichore, qui rappelle les procédés d'Euripide.

Ainsi faite, cette tragédie est difficile à classer. On a cru tour à tour y trouver la manière d'Eschyle, celle de Sophocle, celle d'Euripide; ce qui prouve qu'elle représente un art, non pas simple, mais composite. Il faudrait même ajouter que l'auteur, qui ressemble à tant de modèles à la fois, est encore lui-même par dessus le marché. La façon dont il emploie le chœur, en cherchant à suppléer par le spectacle et le mouvement au mérite des chants, dénote un esprit qui cherche. La représentation du camp nous offre aussi un certain réalisme intéressant. Ce qu'on peut conclure de là, c'est que, jusqu'à la fin du IVe siècle, il y a eu des tentatives pour rajeunir l'art tragique. Le *Rhésos* représente un de ces essais, dont nous regrettons d'ignorer l'auteur.

CHAPITRE IX

LE DRAME SATYRIQUE

BIBLIOGRAPHIE

Les fragments subsistants des drames satyriques se trouvent dans les recueils de fragments des poètes tragiques. Voir la bibliographie du chapitre II. — Le *Cyclope* d'Euripide fait partie de toutes les éditions de ce poète énumérées en tête du chapitre VII.

SOMMAIRE

I. Origines du drame satyrique. Ses principaux représentants et leurs œuvres. — II. Les satyres, les dieux et les héros dans le drame satyrique. — III. Structure du drame satyrique. Son langage.

I

A côté de la tragédie, s'offre à nous sur le théâtre athénien une autre forme du drame qui est restée propre à la Grèce : le drame satyrique. Par son originalité même,

il ne peut qu'attirer vivement l'attention des modernes. Intimement lié à la tragédie, il ressemble pourtant par certains traits à la comédie, car il met en scène comme elle le ridicule [1]. Toutefois, ce n'est pas une comédie : c'est plutôt, comme on l'a dit, « une tragédie qui s'égaie » τραγῳδία παίζουσα [2]. Encore cette expression ne doit-elle pas nous faire croire à une parodie des sujets tragiques. La parodie appartient à la comédie, non au drame satyrique. Celui-ci constitue vraiment, dans le genre dramatique, une espèce distincte ; il est lui-même, et il ne peut être bien compris que par la connaissance de ses origines et de son histoire [3].

Comme la tragédie, le drame satyrique est issu du dithyrambe. Les anciens en expliquaient la naissance par une historiette [4]. Avant Thespis, disaient-ils, les dithyrambes étaient des chants de satyres en l'honneur de Dionysos. Quand on se mit à faire des tragédies, on prit peu à peu l'habitude de mettre sur la scène des mythes où l'on ne parlait plus de Dionysos. Les spectateurs réclamèrent avec ces paroles devenues proverbiales : « Cela n'a point de rapport avec Dionysos » (οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον). Pour leur donner satisfaction, on créa le drame satyrique. Sous cette forme anecdotique, il est

1. Tzetzès (Bibl. Didot, *Schol. græca in Aristoph.*, Proleg., X b, 52) : Κωμῳδίαν δή φημι καὶ τραγῳδίαν καὶ σατυρικὴν τῶνδε τὴν μεσαιτάτην. *Ibid.* 112 : Τῶν σατύρων γέλων δὲ καὶ θρηνῳδίαν.

2. Démétrius, Περὶ ἑρμηνείας, 169.

3. Principaux ouvrages sur le drame satyrique : Casaubon, *De satyrica Græcorum poesi et Romanorum satura*, 1605 (dans son édition de *Perse*) ; Welcker, *Abhandlung über das Satyrspiel* (à la fin de son *Nachtrag zu der Æschylischen Trilogie*, Francfort, 1826) ; Wieseler, *Das Satyrspiel*, Goettingen, 1848 ; Egger, *Observations nouvelles sur le genre de drame appelé satyrique* (Annuaire de l'Association des Études grecques, 1873) ; J. Denis, *Le drame satyrique* (Annales de la Faculté des Lettres de Caen, 5e année, n° 2).

4. Zénobius, V, 40. Suidas, Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον. Dans cette dernière notice est cité l'ouvrage spécial de Chaméléon Περὶ σατύρων.

visible que les Grecs ont résumé, selon leur habitude, des faits complexes qu'ils connaissaient mal [1].

Nous avons dit, à propos des origines de la tragédie, comment l'élément satyrique nous paraissait s'être dégagé peu à peu de l'élément tragique avec lequel il était d'abord confondu [2]. Une fois qu'il en fut séparé, la question délicate est de savoir ce qu'il devint ; nous n'y avons répondu encore qu'en passant [3]. Fut-il délaissé purement et simplement, pendant quelque temps au moins? Ou bien, expulsé du corps de la tragédie, se réfugia-t-il dans une sorte de prologue ou d'épilogue, qui restait toujours uni à l'action tragique? Ou enfin s'organisa-t-il dès le début en pièces distinctes? Sur ce point, les témoignages font absolument défaut. Peut-être du moins quelques-unes des conjectures par lesquelles on essaye d'y suppléer sont-elles assez appuyées sur les faits connus et assez vraisemblables d'ailleurs pour qu'on puisse les accepter avec confiance.

Il n'est pas impossible que, dans la période d'essais qui va de Thespis à Pratinas, on ait vu se réaliser tour à tour ou simultanément les trois suppositions que nous venons de faire. Rien n'empêche de croire qu'il y ait eu alors des tragédies qui n'avaient rien de satyrique, des tragédies qui étaient satyriques en partie, et déjà aussi des ébauches de drames satyriques indépendants. C'était

1. C'est à cette légende qu'Horace semble aussi faire allusion dans les vers bien connus de l'*Art poétique*, 220 et suiv.

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum
Mox etiam agrestes satyros nudavit, et asper
Incolumi gravitate jocum tentavit, eo quod
Illecebris erat et grata novitate morandus
Spectator functusque sacris et potus et exlex.

2. Voir plus haut, p. 35. Aristote, *Poétique*, c. 5 : Τὸ μὲν πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο (dans la tragédie primitive) διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.

3. Plus haut, p. 39.

un temps de tâtonnements, et l'on ne pouvait guère trouver du premier coup la manière destinée à prévaloir. Toutefois, entre ces trois formes possibles, la seconde, qui réservait aux satyres une partie de la tragédie, était évidemment celle qui répondait le mieux aux habitudes anciennes, aux exigences nouvelles et aux nécessités du concours. Éliminer complètement les satyres de la tragédie, c'était presque un coup d'état ; leur attribuer immédiatement un domaine tout à fait indépendant, c'était encore rompre, avec une sorte de violence, l'unité de la représentation. D'ailleurs la forme du concours se prêtait mal à des essais d'indépendance. Une tragédie et un drame satyrique auraient-ils été opposés équitablement à une tragédie simple ? Si ce fait s'est produit, ce qui après tout n'est pas impossible, l'opinion publique n'a pas dû l'encourager. La vraie forme de transition, c'était celle qui, sans détacher complètement l'élément satyrique de la tragédie, lui faisait sa part et l'y enfermait, en lui attribuant un moment déterminé de la représentation. Ce moment ne pouvait se placer qu'au commencement ou à la fin. Au milieu d'une tragédie, les bouffonneries satyriques auraient déplu. Il fallait donc en faire ou un acte préliminaire ou un acte final. L'usage classique du v[e] siècle nous autorise à croire que, dès la période précédente, cet acte satyrique fut relégué à la fin, après le dénouement tragique proprement dit [1]. Si l'on se reporte

1. On a quelquefois pensé le contraire. On s'est appuyé d'abord sur un passage de Mar. Victorinus, II, 11 : « Satyricos choros..., quos Græci εἰσόδιον ab ingressu chori satyrici appellabant. » Évidemment ce texte ne prouve rien relativement à la place de l'acte satyrique dans la représentation. Le mot εἰσόδιον a pu s'appliquer en grec, comme le mot *entrée* en français, à n'importe quel moment de la représentation. Mais Zénobius, dans le passage cité plus haut, dit : Διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ. Si le texte est correct, προεισάγειν semble indiquer que l'εἰσόδιον des satyres avait lieu

à ce qui a été dit précédemment sur la tragédie primitive et sur la naissance de la trilogie, voici comment il convient de se représenter les choses. Le drame satyrique primitif est simplement un acte de la tragédie unique présentée au concours, mais un acte qui diffère du reste par son caractère et qui de plus n'y est pas lié très étroitement : c'est en quelque sorte une récréation après l'action. Quand la trilogie tragique se constitue par l'organisation des épisodes principaux en tragédies distinctes, le drame des satyres devient par la force même des choses une pièce indépendante. L'ancien assemblage n'est plus qu'une liaison tout extérieure, la cohésion intime s'affaiblit de plus en plus et finit par disparaître.

Un vers cité par un grammairien latin (Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις)[1] autorise à croire que, dès le temps de Chœrilos, le genre satyrique ne fut pas sans éclat. Toutefois quand ce vers fut composé, — et il semble appartenir à un poète comique, — il est bien clair que parler du temps où Chœrilos était roi dans les pièces à satyres, c'était en d'autres termes remonter à l'origine du monde. Chœrilos avait donc cessé de compter dans l'histoire de ce genre. C'est sans doute que, malgré son talent, il n'avait pas encore donné au drame satyrique son indépendance, ni par conséquent son mérite propre. Celui qui l'affranchit et qui mérita d'en être considéré comme le créateur fut le péloponnésien Pratinas.

Pratinas de Phlionte, nous dit Suidas, fut le premier

avant la tragédie. Mais le texte est-il correct ? Hermann en doutait et Kayser proposait de lire παρεισάγειν. Aujourd'hui on accepte le texte, mais on l'applique au IVe siècle, c'est-à-dire à un temps où, comme nous le verrons plus loin, le drame satyrique servait en effet de prélude aux représentations tragiques (A. Müller, *ouv. cité*, p. 323, note 2).

1. Plotius, p. 507 Keil. Voyez plus haut, p. 46, note 6.

qui écrivit des drames satyriques[1]. Si ce qui vient d'être dit est exact, il faut entendre par là que Pratinas, le premier, composa des pièces satyriques indépendantes. Le genre existait avant lui, mais ce fut lui qui l'organisa. Cela ne veut pas dire d'ailleurs que ses drames aient été représentés isolément. L'usage, tel que nous venons de l'expliquer, voulait que le drame satyrique fût joint, d'abord à une tragédie, puis, quand la forme trilogique se fut dégagée, à une trilogie. Rien ne nous autorise à croire que cet usage ait été mis de côté par Pratinas. Seulement ses drames satyriques, ayant désormais une existence propre, pouvaient être liés indifféremment à n'importe quelle trilogie, parce qu'ils ne dépendaient spécialement d'aucune. Cela explique comment Pratinas put composer trente-deux drames satyriques contre dix-huit tragédies seulement, et comment lui, le maître reconnu du nouveau genre, ne remporta qu'une seule victoire[2]. S'il y avait eu un concours distinct pour les drames satyriques, ce fait serait inconcevable ; mais il n'y en eut jamais. Il faut donc supposer ou que Pratinas a fait représenter plusieurs fois les mêmes trilogies tragiques en variant les drames satyriques qu'il affectait à chacune d'elles, ou qu'il prêtait ses drames à d'autres poètes tragiques, enchantés de s'associer pour cette partie spéciale du concours un homme qu'on savait y exceller[3]. Nous ne connaissons des drames satyriques de Pratinas qu'un titre (*les Lutteurs*) et rien de plus. Né dans le canton de la Grèce où les satyres étaient le plus populaires, il dut sans doute à ses impressions d'enfance de goûter plus naï-

1. Suidas, Πρατίνας : Πρῶτος ἔγραψε σατύρους. Tzetzès, morceau cité, v. 91.

2. Suidas, Πρατίνας. Pausanias, II, 13, 5.

3. Nous savons, par l'argument des *Sept* d'Eschyle, que les *Lutteurs*, drame satyrique de Pratinas, furent représentés au nom de son fils Aristias avec une trilogie tragique de ce dernier.

vement la spontanéité turbulente et joyeuse qui les caractérisait ; mais il ne semble pas douteux que sa réputation n'ait été faite et en tout cas consacrée dans les fêtes d'Athènes.

Aristias, son fils, fut son imitateur et son émule dans le genre satyrique[1]. Un de ses drames était intitulé le *Cyclope* : le sujet traité ne pouvait être différent de celui qu'Euripide reprit plus tard sous le même titre. La pièce eut assez de succès pour qu'un de ses vers devînt proverbe[2]. D'autres titres de pièces d'Aristias qui nous ont été transmis peuvent se rapporter à des tragédies aussi bien qu'à des drames satyriques[3]. En tout cas, rien de tout cela ne suffit à déterminer les caractères propres du poète.

Quand Eschyle prit possession de la scène, le drame satyrique y était dans tout son éclat. Il s'y montra, d'après le témoignage de Pausanias, aussi excellent que dans la tragédie ; il y surpassa même Pratinas et Aristias[4]. On a souvent beaucoup de peine aujourd'hui à distinguer sûrement, d'après les titres et les fragments de ses pièces perdues, ce qui était drame satyrique de ce qui était tragédie. Ses drames satyriques certains sont au nombre de huit : *Lycurgue*, *Prométhée allumeur de feu* (πυρκαεύς), *le Sphinx*, *Protée*, *Circé*, *les Hérauts*, *Cercyon*, *Léon* ou le *Lion*. On peut y joindre avec une très grande probabilité *Glaucos marin*. *Sisyphe fugitif*, *Amymone*, et avec plus de doute *Argo*, les *Nourrices de Dionysos*, les *Théores* ou les *Fêtes de l'Isthme*, les Ὀστολόγοι

1. Pausanias, II, 13, 5 : Τούτῳ τῷ Ἀριστίᾳ σάτυροι καὶ Πρατίνᾳ τῷ πατρί εἰσι πεποιημένοι πλὴν τῶν Αἰσχύλου δοκιμώτατα.
2. Suidas, Ἀπώλεσας τὸν οἶνον, ἐπιχέας ὕδωρ. Cf. Zénobius, II, 16 et Diogénianus, II, 32.
3. Ἀνταῖος (Hérodien, περὶ μονήρ. λέξεως, p. 10), Ὀρφεύς et Ἀταλάντη (Pollux, VII, 31), Κῆρες (Athén. XV, p. 684 A).
4. Pausanias, II, 13, 5. Témoignage concordant dans Diog. Laërce, II, 133.

(ceux qui recueillent les os dans les cendres du bûcher). Trois de ces drames, *Lycurgue*, le *Sphinx*, *Protée*, faisaient partie de groupes tétralogiques auxquels ils se rattachaient par le sujet. Le *Lycurgue* dépendait de la *Lycurgie*[1], et, comme son titre l'indique, se rapportait certainement à un point de la même légende, sans qu'on puisse dire avec certitude auquel. Le *Sphinx* fut joué en 467 à la suite de la *Thébaïde*[2]; il était tiré de la légende d'Œdipe, et par conséquent l'événement qu'il mettait en scène était antérieur, non seulement à la dispute d'Étéocle et de Polynice, qui formait le sujet de la troisième partie de la trilogie, mais probablement même à ce qui était représenté dans la seconde; c'était, dans l'ensemble du groupe tétralogique, un acte indépendant, bien que connexe. *Protée* servit à clore l'*Orestie* en 458[3]: on a conjecturé, non sans vraisemblance, que le sujet de ce drame était l'aventure de Ménélas et de Protée et qu'il avait ainsi un rapport direct avec l'*Orestie*; ce n'est pourtant qu'une conjecture ; si elle est juste, l'événement mis en scène était postérieur à l'ensemble de la trilogie, mais il est évident qu'il n'en formait pas la suite. En somme, ces trois drames satyriques sont pour nous les témoins d'une manière de faire, probablement traditionnelle, qui s'explique par ce qui a été dit tout à l'heure. Si l'on considère chacune des tétralogies dont ils font partie comme une pièce unique, ils ont la valeur d'un divertissement libre, qui serait, pour ainsi dire, non en dehors, mais à côté de l'action, et qui la compléterait agréablement, sans lui être nécessaire. Mais, concurremment avec cette manière, nous en remarquons chez Eschyle une autre plus nouvelle, qui est représentée par le *Prométhée satyrique*. Nous sa-

1. Schol. Aristoph. *Fêtes de Déméter*, 135.
2. Argument des *Sept contre Thèbes*.
3. Argument d'*Agamemnon*. Cf. Schol. Aristoph. *Grenouilles*, 1124.

vons en effet que cette pièce fut jouée en 472 à la suite d'une trilogie formée de *Phinée*, des *Perses* et de *Glaucos de Potnies*. Cette trilogie, nous l'avons dit, était visiblement une trilogie libre, dont les parties n'avaient point de liaison intime. En tout cas, le drame satyrique ne pouvait s'y rattacher d'aucune manière. Ainsi Eschyle n'hésitait pas à dénouer, quand il le croyait bon, un lien qu'il respectait encore en d'autres circonstances ; et on agissait de même autour de lui : le drame des *Lutteurs*, qu'Aristias fit jouer en 497 à la suite d'une trilogie où figuraient un *Persée* et un *Tantale*, ne pouvait guère être, lui aussi, qu'une pièce tout à fait indépendante, puisque le poète l'avait emprunté à l'héritage de son père.

Après Eschyle, cette indépendance du drame satyrique devint forcément la règle, l'unité trilogique elle-même étant dissoute. Chaque poète continua à présenter au concours tragique trois tragédies et un drame satyrique, mais ces quatre pièces n'eurent plus rien de commun quant au sujet[1].

Nous connaissons par des témoignages positifs les titres de douze drames satyriques de Sophocle : *Amycos, Amphiaraos, le Drame dionysiaque, le mariage d'Hélène, Héraclès au Ténare, les Chercheurs de piste* ('Ιχνευταί), *Kédalion, le Jugement* (probablement celui de Pâris), *les Sourds-Muets* (Κωφοί), *Momos, Salmoneus, l'Outrage* (Ὕβρις). En outre, on peut rapporter au même genre, avec une certitude presque entière, les pièces qui étaient intitulées le *Rassemblement des Grecs*, les *Amants d'Achille*, *Inachos*, *Pandora* et les *Bergers*. Le nombre

1. C'est à cet usage et à ce temps que se rapporte le joli mot de Périclès cité par Plutarque (*Périclès*, 5). Ion regrettait qu'il ne sût pas mêler un peu plus d'agrément à l'austérité de son caractère : « Ion, dit Périclès, voudrait que la vertu ressemblât à une didascalie tragique et qu'elle eût sa partie satyrique. »

de ces drames prouve assez que Sophocle, contrairement à ce qu'on pourrait être tenté de croire, ne dédaignait aucunement l'invention satyrique : toutefois il ne semble pas qu'il en eût composé autant qu'il aurait fallu pour que chacune de ses trilogies eût le sien [1]. Si l'on ne veut pas admettre qu'il ait fait jouer plusieurs fois les mêmes avec des tragédies nouvelles, ce qui est certainement invraisemblable, ni qu'il en ait emprunté à d'autres poètes, — ce qui aurait lieu de surprendre de la part d'un génie aussi fécond, — il ne reste guère qu'une explication possible : ce serait d'admettre que Sophocle ait à plusieurs reprises remplacé le drame satyrique par une tragédie d'un caractère spécial. Comme ce genre de substitution est attesté pour l'*Alceste* d'Euripide, qui fut jouée en 438, il y a tout lieu de croire qu'il ne fut pas étranger non plus à Sophocle. Les fragments des drames satyriques de Sophocle nous permettent même de deviner comment cette nouvelle manière s'introduisit peu à peu. C'était une difficulté que de donner un rôle aux satyres dans une foule de sujets, où réellement ils n'avaient rien à faire. On dut être tenté de se passer d'eux, en les remplaçant par des personnages analogues. Sophocle, dans son *Héraclès au Ténare,* avait imaginé de faire paraître à leur place des hilotes [2]. Il semble

1. Nous avons vu que les pièces de Sophocle étaient probablement au nombre de 113. Nous ne connaissons de lui que dix-sept drames satyriques. En admettant qu'il y en ait deux ou trois encore à retrouver parmi les titres incertains, cela ne peut guère faire plus de vingt. Restent quatre-vingt-treize tragédies, qui devaient constituer trente et une trilogies. Il y aurait donc onze trilogies qui n'auraient pas eu de drames satyriques.

2. Eustathe, *ad Iliad.* p. 297, 37 : Ἐν γοῦν τοῖς Ἡρωδιανοῦ εὕρηται ὅτι Εἵλωτες οἱ ἐπὶ Ταινάρῳ σάτυροι. Diomède, p. 488, 7 : « Latina Atellana a Græca satyrica differt, quod in satyrica fere satyrorum personæ inducuntur aut si quæ sunt ridiculæ similes satyris, Autolycus, Busiris. » Le mot *fere* semble indiquer que Diomède ne

bien qu'il ne s'en soit pas tenu là. Un fragment de son *Inachos* nous montre le chœur invoquant Inachos comme le chef de sa race [1]; d'où l'on peut conclure qu'il se composait, non de satyres, mais des habitants légendaires de l'Argolide. Enfin le titre même du drame intitulé les *Bergers* (Ποιμένες) ne permet guère de douter que le chœur n'y fût composé de bergers ; le sujet étant le débarquement des Grecs en Troade, ces bergers étaient sans doute des pâtres troyens : il n'y avait pas là de satyres; et pourtant le caractère satyrique de la pièce ressort évidemment de certains fragments [2]. C'était, sinon un drame satyrique proprement dit, du moins, comme l'a conjecturé Hermann, une sorte particulière de tragédie destinée à en tenir lieu [3]. La supposition émise plus haut se trouve ainsi confirmée. Les fragments des pièces que nous venons d'énumérer ne nous permettent d'ailleurs aucunement d'apprécier le mérite propre de Sophocle dans le genre satyrique.

Parmi les drames satyriques d'Ion de Chios, un seul nous est connu, l'*Omphale*. Le chœur des satyres y était remplacé aussi par un chœur de femmes lydiennes qui jouaient du luth (Ψάλτριαι) [4]. Mais le poète le plus renommé en ce genre, après les maîtres de l'art tragique, fut au IVe siècle Achéos d'Érétrie, dont nous avons déjà parlé. Le philosophe Ménédème ne le regardait comme inférieur à personne dans l'art de mettre en scène les satyres, sauf à Eschyle [5]. On cite de lui huit drames satyriques, *Éthon*, *Alcméon*, *Héphestos*, *Iris*,

distingue pas ici le chœur des personnages proprement dits : car s'il ne parlait que des personnages, il ne pourrait pas dire que le drame satyrique ne met guère en scène que des satyres.

1. Fragment 249 Nauck.
2. Fragment 458 Nauck.
3. Hermann, *Philologus*, t. II, p. 135.
4. Ion, fragm. 22 Nauck.
5. Diog. Laërce, II, 133.

Linos, les *Parques*, *Momos*, *Omphale*. Tandis que Sophocle paraissait n'avoir pas assez de drames de ce genre relativement au nombre de ses tragédies, Achéos en a trop. Nous devons donc supposer, en ce qui le concerne, comme nous l'avons fait déjà à propos de Pratinas, que des pièces satyriques ont pu être prêtées par des poètes spéciaux à certains auteurs de trilogies tragiques [1].

Euripide, comme ses rivaux, écrivit des drames satyriques. Sept de ceux qu'il composa nous sont encore connus par leur nom, *Autolycos*, *Busiris*, les *Moissonneurs*, *Sisyphe*, *Sciron*, *Syleus*, et le *Cyclope*, seule pièce de ce genre qui nous ait été conservée dans son intégrité. Nous savons en outre qu'*Alceste* a été jouée en guise de drame satyrique. Si l'on considère combien le nombre des drames satyriques d'Euripide est petit en proportion de celui de ses tragédies, il n'est guère douteux que d'autres pièces encore de lui n'aient eu le même emploi. En ce genre sans doute comme dans la tragédie, son esprit hardi et novateur a dû s'écarter sans scrupule des voies frayées. Nous reviendrons tout à l'heure sur son talent à propos du *Cyclope*.

Les témoignages sur les autres drames satyriques du temps de la guerre du Péloponnèse sont très rares. Nous ne pouvons mentionner que les *Aulèdes* de Iophon [2], l'*Athamas* de Xénoclès, joué entre 416 et 413 [3], enfin deux pièces, d'ailleurs inconnues, dont l'une, peut-être intitulée *Térée* ou la *Huppe* (Ἔποψ), faisait partie de la *Pandionide* de Philoclès, un peu antérieure aux *Oiseaux*

1. Notons qu'Achéos, comme Pratinas, ne remporta qu'une seule victoire en son propre nom (Suidas, Ἀχαιός). De plus la notice de Suidas contient une phrase obscure qui pourrait bien renfermer une allusion à la collaboration que nous soupçonnons : Ἦν δὲ νεώτερος Σοφοκλέους ὀλίγῳ τινί, ἐπεδείκνυντο δὲ κοινῇ σὺν καὶ Εὐριπίδῃ ἀπὸ τῆς πγ' ὀλυμπιάδος.

2. Clément, *Strom.* I, p. 329.

3. Élien, *Hist. variée*, II, 8.

d'Aristophane [1], tandis que l'autre appartenait à l'*Œdipodie* de Mélétos [2]; double et curieux exemple d'un retour à l'ancien usage, d'après lequel le drame satyrique était lié par le sujet à la trilogie tragique qui le précédait. Un autre fait intéressant, relatif à l'emploi du drame satyrique en ce temps, nous a été récemment révélé par une inscription. Une didascalie, qui date de l'année 418 avant notre ère, mentionne deux trilogies tragiques, non accompagnées de drames satyriques [3]. On a des raisons de croire qu'elle se rapporte aux Lénéennes, et, si cela est vrai, il est possible que ce nouvel usage ait été spécial à ces fêtes [4]. Toutefois un scoliaste d'Aristophane, qui cite aussi une didascalie, nous apprend que le fils d'Euripide, après la mort de son père, fit jouer aux grandes Dionysies *Iphigénie à Aulis*, *Alcméon* et les *Bacchantes*, et il ne mentionne aucun drame satyrique joint à ces tragédies [5]. Il semble donc que, vers ce temps, l'usage ancien se soit relâché de sa rigueur.

En tout cas, dans le cours du IVe siècle, il fut modifié profondément. Des inscriptions didascaliques, qui vont de 342 à 340, nous montrent en effet qu'alors on ne jouait plus qu'un seul drame satirique dans chaque concours tragique [6]. Ce drame servait de prélude à la série des tragédies admises à concourir, et son auteur était considéré comme un vainqueur, bien qu'il n'eût pas de concurrents [7]. On peut conclure de là que le drame

1. Schol. Aristoph. *Oiseaux*, 281.
2. Schol. Platon, 330 Bekker.
3. CIA II, 972.
4. A. Müller, *Griech. Buehnenalterth.*, p. 326.
5. Schol. Aristoph., *Oiseaux*, 67.
6. CIA II, 973.
7. L'inscription porte : Ἐπὶ Νικομάχου · σατυρικῷ · Τιμοκλῆς Λυκούργῳ. D'après la comparaison avec les formules qui suivent, on est obligé de sous-entendre ἐνίκα. Ce drame unique était nécessairement choisi par l'archonte ; à défaut de concours, il y avait donc au moins un jugement préalable.

satyrique était alors en médiocre faveur auprès du public et qu'on le conservait surtout par un sentiment de respect envers une vieille tradition religieuse. Nous ne pouvons citer de ce temps que l'*Héraclès satyrique* et l'*Hermès* d'Astydamas[1], le *Thersite* de Chérémon[2], le *Lycurgue* de Timoclès [3], enfin l'*Agen* de Python, que l'on attribuait aussi à Alexandre le Grand, et qui fut joué devant lui, probablement en 327, aux Dionysies célébrées sur les bords de l'Hydaspe [4]. Cette pièce était pleine d'allusions à la fuite récente d'Harpalos. Elle révèle donc une tendance nouvelle du genre, qui devenait satirique au sens moderne du mot, c'est-à-dire agressif et moqueur.

Au delà de cette date, nous perdons à peu près complètement la trace des satyres. Toutefois les témoignages d'Athénée sur le *Ménédème* de Lycophron [5] prouvent que, même dans la période alexandrine, ce genre, quoique singulièrement déchu, subsistait encore sous son ancienne forme. De même que l'*Agen*, et plus directement encore, cette pièce de Lycophron se rapportait à un personnage contemporain, au philosophe Ménédème; néanmoins on y voyait paraître Silène et ses enfants, comme au temps de Pratinas. Un certain Sosithée nous est désigné d'autre part dans une épigramme de Dioscoride comme un restaurateur du même genre[6]. Enfin une liste de vainqueurs aux Charitesia d'Orchomène, dressée vers l'an 200 avant notre ère, contient le nom d'un poète de *Satyres* (ποιητὴς σατύρων), Aminias de Thèbes, avec celui de l'acteur Dorothéos de Tarente

1. Athénée, X, p. 411 A et XI, p. 496 E.
2. Suidas, Ὡς οὐχ ὑπάρχων et Stobée, *Eclogæ*, I, 6, 7.
3. CIA, II, 973.
4. Athénée, XIII, p. 595 F.
5. Athénée, X, p. 420 B. et Diog. Laërce, II, 140.
6. Anthol. Palat. VII, 707.

qui avait joué son drame [1]; et dans une autre liste analogue, qui est du temps des empereurs, figure, parmi les vainqueurs des Musæa de Thespies, le satyrographe M. Æmilius de Hyettos [2]. Il y avait longtemps alors que le genre satyrique était passé de Grèce en Italie et qu'il avait pris place sur la scène latine à côté de l'Atellane proprement dite [3]. Cela nous explique comment Horace, écrivant son *Art poétique*, a pu le considérer encore comme assez vivant pour en donner les règles en une trentaine de vers [4].

II

Ce rapide aperçu des principaux faits qui appartiennent à l'histoire du drame satyrique nous permet d'en apprécier l'importance. Cherchons maintenant à en définir la nature propre et à en faire sentir les mérites originaux.

Ce qui caractérise essentiellement le genre satyrique, c'est le mélange de la bouffonnerie et de l'héroïsme, que nous ne trouvons nulle part ailleurs dans la poésie grecque. D'une manière générale, la bouffonnerie y est représentée par Silène et par ses fils, les satyres, ou par les autres acteurs rustiques qui les remplacent quelquefois ; l'héroïsme, par les personnages de l'épopée. Mais cette indication sommaire n'a, comme on va le voir, rien d'absolu.

Les satyres forment normalement le chœur du drame

1. CIG, 1584.
2. *Ibidem*, 1585.
3 Porphyrion (schol. *Ep. ad Pisones*, 221) : Satyrica coeperunt scribere, ut Pomponius *Atalanten* vel *Sisyphen* vel *Ariadnen*. Voir Teuffel, *Roem. Lit.*, 135.
4. *Epist. ad. Pisones*, 220-250. M. Boissier pense qu'il s'agit là plutôt d'un projet tendant à introduire ce genre sur la scène romaine (*Rev. de Philol.*, XXII, Janv. 1898).

auquel ils donnent leur nom [1]. Étrangers à toute discipline morale, véritables enfants de la nature, n'ayant guère pour toute raison qu'une sorte de finesse rustique, ils sont peureux, sensuels, paresseux, insolents. Chez eux, l'instinct animal est toujours prêt à s'échapper; leur impudeur est naïve, leur mobilité est extrême; brusquement, ils passent d'un sentiment à un autre : un rien les excite ou les abat. Mais le fond de leur tempérament, c'est la gaîté; une gaîté enfantine, pétulante, qui n'a d'autre motif souvent que l'exubérance de la vie [2]. Les bonds, les chants, les cris, les jeux et les mauvais tours, voilà ce qu'ils aiment par dessus tout.

Ils paraissaient devant le public avec un masque pourvu d'une longue barbe, le corps étroitement enserré dans un maillot collant sous lequel ils semblaient nus, les reins ceints d'une peau de chèvre, avec une nébride sur l'épaule [3]. Le peuple les appelait d'un nom trivial qui marquait crûment leur ardeur lascive, « les boucs » τράγοι. En fait, ils se démenaient étrangement. Leur danse, qui n'était qu'à eux, se nommait la *sikinnis* : c'était, semble-t-il, une suite de bonds plutôt que de pas, une agitation violente et rapide qui ressemblait à une course rythmée [4]. Cette danse était pourtant accom-

1. Le mot σάτυρος est dans l'usage le synonyme de σατυρικὸν δρᾶμα. Voir par exemple Démétrius, Περὶ ἑρμηνείας, 169.

2. Horace les caractérise par les mots de *risores, dicaces, protervi*.

3. Wieseler, *Denkmaeler d. Buehnenwesen*, VI, 1-10 ; A. Müller, *Griech. Bühnenalterth.*, p. 241. Horace, *Ep. ad Pis.* 221 : Mox etiam agrestes satyros nudavit. Lucien, *Bacchus*. 3 : γυμνῆτας ὀρχηστάς. Leur ceinture en peau de chèvre s'appelait αἰγῆ, ἴξαλῆ et τραγῆ (Pollux, IV, 118). Il est difficile de distinguer dans ce passage ce qui appartient aux satyres, c'est-à dire aux choreutes, et ce qui doit être rapporté aux acteurs proprement dits du drame satyrique, car l'auteur énumère sans distinction tout le *vestiaire satyrique*, σατυρικὴ ἐσθής.

4. Athénée, XIV, 28, p. 630 : Ἦν καὶ οἱ σάτυροι ὀρχοῦνται ταχυτάτην οὖσαν. Aussi dérivait-on le nom σίκιννις tantôt de σείειν, tantôt de κίνησις : c'étaient de pures fantaisies étymologiques, mais qui mar-

pagnée de chants, et elle avait sa grâce sauvage. Dans le *Cyclope* d'Euripide, c'était en dansant la sikinnis que le chœur satyrique faisait irruption dans l'orchestra. Nous n'avons plus que les paroles de cette parodos, mais elles nous donnent au moins une idée des mouvements qui les accompagnaient. Silène, qui au début est seul sur le théâtre, voit venir de loin ses enfants et il les entend [1] :

« Qu'est-ce que cela ? Quoi! vos sikinnis sont aussi bruyantes qu'au temps où, dans la milice joyeuse de Bacchios, vous alliez vers la demeure d'Althaea, au chant du barbitos qui animait vos danses voluptueuses. »

Et soudain, tandis qu'il parle ainsi, voici que la bande turbulente s'élance : chevriers lestes et gamins, qui font semblant de courir après des chèvres imaginaires. Leur chant a l'allure bondissante et saccadée qui est aussi celle de leur danse; des appels gais et moqueurs, des cris, des sifflements même. Du geste, ils menacent le chevreau indocile qu'on croit voir cabrioler au loin; et brusquement, au milieu de ces espiègleries, les voilà qui s'attristent sur leur sort, tout en dansant; affliction de jeunes sauvages pris au piège et parqués, dont il est impossible de ne pas rire :

« Où vas-tu, fille de pères vaillants et de mères fécondes, où donc vas-tu là-bas dans ces rochers? N'est-ce pas ici que la brise est douce, que l'herbe est épaisse, que l'eau vive des sources t'attend dans les auges, près de la grotte où tes chevreaux bêlent après toi? Psytta! Ici donc, pas si loin, ici, sur la pente humide. Ohé ! je vais te lancer cette pierre. Allons, reviens, chèvre aux grandes cornes, reviens à la demeure du pâtre nourricier, du Cyclope rustique. Que le lait coule de tes

quent bien ce qui distinguait cette danse. Textes : A. Müller, *Griech. Bühnenalt.*, p. 224, note 2.

1. Euripide, *Cyclope*, 34.

mamelles gonflées; viens faire téter tes chevreaux, que tu abandonnes dans leur couche. Ils t'appellent, ces petits dormeurs, ils bêlent après leur mère. Ne peux-tu donc quitter ces pâturages en fleur, où l'herbe est épaisse, pour rentrer au parc qu'abritent les roches de l'Etna? — Ah! qu'est devenu Bromios? Où sont les chœurs de Bacchantes dansant avec le thyrse, les tambourins qui sonnent dans la clameur sauvage, la fraîcheur du vin jaillissant auprès des eaux qui s'épanchent, où sont les pas tournoyants des Nymphes? Iacchos, Iacchos, voilà le cri que je répète, plein du désir d'Aphrodita; c'est après elle que je volais, chasseur ardent, avec les Bacchantes aux pieds blancs. O cher, cher Bacchios, en quel lieu, dans quelle solitude, secoues-tu ta blonde chevelure? Moi, ton compagnon, je suis au service du Cyclope, d'un être qui n'a qu'un œil; et j'erre tout en peine, pauvre esclave, couvert de cette misérable peau de bouc et privé de ton affection[1] ».

Ainsi faits et chantant ainsi, ces satyres, tout grossiers qu'ils étaient parfois, ne manquaient, on le voit, ni de gentillesse ni de poésie. C'était le mérite délicat des plus fins poètes que de varier et de mélanger les aspects contraires de ces êtres bizarres, moitié hommes, moitié bêtes; ils faisaient rire le peuple par leur bouffonnerie et l'incongruité de leurs instincts, mais ils le charmaient aussi par une naïve et poétique révélation de la grande nature inconsciente, qui enveloppe l'humanité et qui la dépasse si largement.

Au dessus d'eux et en dehors du chœur était le vieux Silène, digne chef de cette troupe cabriolante. Élevé au rang d'acteur, il prenait part à l'action plus directement. Ses instincts d'ailleurs ne le distinguaient en rien des satyres; mais, plus âgé, s'il n'avait pas leur grâce de jeunes chevreaux, il y suppléait par un peu plus de savoir-faire. D'ailleurs, aucune notion du bien et du mal. Homme, ce serait un affreux coquin; mais il n'est pas vraiment homme, car il n'y a en lui qu'une cons-

1. Euripide, *Cyclope*, 41-81.

cience incomplète; c'est une nature élémentaire, un être primitif, qui a tout juste assez d'humanité pour les besoins de l'art, mais non pour être responsable de ce qu'il fait. Comme costume distinctif, il portait, lui aussi, soit un maillot entièrement garni de touffes de laine (χιτὼν χορταῖος), qui devait avoir l'aspect d'une toison, soit un justaucorps et une sorte de caleçon, le tout en peau de chèvre à long poil; son masque difforme, apparaissant au dessus de ce corps velu, semblait appartenir à un être sauvage [1]. La grande affaire de sa vie était de boire; l'outre pleine de bon vin ne le quittait jamais que malgré lui. Personnage grotesque assurément, lâche, ivrogne, menteur, et pourtant fort différent, comme l'a remarqué Horace, des esclaves de comédie qui avaient les mêmes vices [2]. Gardien et compagnon du jeune Dionysos, Silène était, sinon dieu lui-même, du moins presque dieu. Cela prêtait une certaine dignité à ses actes et à ses propos, quand ils en manquaient par eux-mêmes.

Les satyres et Silène représentaient par excellence, dans le genre de drame que nous étudions, l'élément fantastique. Mais la fantaisie s'étendait aussi à un bon nombre d'autres personnages. Quantité d'êtres mythologiques, étrangers à la tragédie, y avaient naturellement leur place. La tragédie n'admettait pas les monstres; le drame satyrique, à ses débuts principalement, les aimait par dessus tout. Citons le Sphinx, Protée, Cercyon, le dieu marin Glaucos, le Cyclope. Eschyle semble s'être complu à mettre sur la scène ces êtres aux

1. A. Müller, *Griech, Buehnenallerth.* p. 242.
2. *Epist. ad Pisones,* 250 :

Nec sic enitar tragico differre colori
Ut nihil intersit Davusne loquatur et audax
Pythias emuncto lucrata Simone talentum,
An custos famulusque dei Silenus alumni.

formes étranges [1]. Ses successeurs furent plus réservés, mais ils ne renoncèrent jamais complètement à cette tradition, comme le prouve le *Cyclope* d'Euripide. L'*Odyssée*, qui n'avait presque rien donné à la tragédie proprement dite, fut mise à contribution par le drame satyrique, et, avec ce poème, la *Théogonie* hésiodique, sans compter ceux des récits du cycle où dominait le merveilleux. Il est fort regrettable que nous ignorions quel parti le génie audacieux d'Eschyle sut tirer de ces êtres fantastiques. Tout porte à croire que chez lui l'étrangeté des formes fut souvent offerte en spectacle et commentée par une poésie descriptive dont chacun sait la force et la hardiesse. Son puissant génie avait dû réaliser en ce genre des créations à la fois bouffonnes et terribles, qui firent de lui dans l'opinion commune le maître incomparable du genre. Si elles étaient venues jusqu'à nous, elles nous auraient révélé sans doute un aspect assez inattendu de l'imagination hellénique. La génération suivante adoucit et atténua tout cela. Ce qui était laid ou étrange fut indiqué discrètement, et, en fait de monstruosité, celle des mœurs fut préférée à celle des formes.

La légende d'Héraclès devint alors un des thèmes les plus souvent exploités. On lui emprunta toute une série de personnages, êtres malfaisants, brigands, tyrans farouches ou simples coquins, qui avaient eu affaire au terrible justicier. Tels furent Omphale, Busiris, Syleus, sans parler du Thanatos d'*Alceste*. Les légendes d'Ulysse, de Thésée, des Argonautes, celles de Thèbes et de Troie, d'autres encore donnèrent en foule des personnages du même genre, le géant Amycos, roi des Bébryces, l'audacieux Salmoneus, puis le rusé Autolycos, Sisyphe, le brigand Sciron. Le caractère du cyclope

1. Voyez plus haut les titres de ses principaux drames satyriques.

dans Euripide peut nous donner une idée de la façon dont ces rôles ont dû être traités. Les poètes avaient conscience du peu de réalité de ces personnages, de leur invraisemblance intime, et ils ne cherchèrent pas à la dissimuler. Le cyclope d'Euripide est un ogre, qui parle et agit comme tous les ogres, et par suite le poète ne se soucie aucunement d'expliquer ses sentiments au point de vue humain. Seulement, par instinct dramatique, il les condense en leur prêtant une certaine unité, une netteté frappante qu'ils n'avaient pas dans l'ancienne légende. Ce mangeur d'hommes a des principes, et il les expose à Ulysse, avant de le dévorer, dans une profession de foi insolente et cynique.

« C'est la richesse, mon petit homme, qui est le dieu des sages. Tout le reste, ce sont des mots bien sonnants et de beaux discours.... Zeus, avec son tonnerre, ne me fait pas la moindre peur, ô mon hôte; je ne sais pas en quoi Zeus est un dieu plus fort que moi. D'ailleurs je m'en moque; et si tu veux savoir combien, écoute ceci. Quand il verse d'en haut la pluie, moi, sous le rocher, j'ai un abri bien couvert; et là, devant un veau bien cuit ou quelque bon morceau, produit de ma chasse, je festine. Étendu sur le dos, j'humecte doucement mon ventre, et, quand j'ai bu encore une amphore de lait, j'éclate dans mon manteau, et je fais autant de bruit que la foudre de Zeus. Ou bien encore lorsque le vent de Thrace, Borée, répand la neige, je m'enveloppe de peaux de bêtes, j'allume mon feu et je me moque de la neige. Il faut bien que la terre, qu'elle le veuille ou non, produise de l'herbe et qu'elle engraisse mes moutons. Aussi je ne les sacrifie à personne qu'à moi-même et jamais aux dieux; à moi et à mon ventre que voici, le plus grand des dieux. Car boire et manger chaque jour, voilà le vrai Zeus pour les gens sensés, et avec cela ne point se faire de chagrin. Quant à ceux qui ont établi des lois pour l'ornement de la vie humaine, je les envoie se faire pendre. Mon intention est de continuer à me faire du bien, à moi, et de t'avaler, toi[1]. »

1. *Cyclope*, 316-341.

Par celui-là nous pouvons juger des autres. Dans la tragédie, les plus pervers ont de beaux discours à leur service; dans le drame satyrique, l'impudence est sans limite, parce qu'elle n'est pas assujettie à la vraisemblance. Il semble toutefois que certains poètes plus délicats, Sophocle tout au moins, aient eu peu de goût pour ces fanfarons d'athéisme et de cruauté. En revanche, nous remarquons, parmi les personnages de ses drames satyriques, celui de Momos, ce dieu du blâme, dont Lucien devait plus tard se servir si ingénieusement. Nous y trouvons aussi d'agréables inventions, telles que le rôle de la coquette Aphrodite dans le *Jugement*, où on la voyait se parer pour le concours de beauté qu'elle allait affronter. Le forgeron de Naxos, Kédalion, qui enseigna son art à Héphestos, figurait dans une autre de ses pièces. Ces noms seuls donnent l'idée de tout un groupe de personnages fabuleux, qui, n'ayant rien de monstrueux ni de sauvage, devaient amuser le public par un tour d'esprit ou par des travers assez voisins de ceux qui défrayèrent plus tard la comédie moyenne et nouvelle.

C'est par les héros proprement dits que le drame satyrique tenait à la tragédie. On retrouvait en effet dans les pièces de ce genre un certain nombre de ceux que l'épopée avait illustrés et que l'art tragique contemporain ne cessait de mettre en scène. Au début même, lorsque le drame satyrique n'était qu'un acte d'un caractère particulier dans une ample tétralogie, il arrivait le plus souvent que le héros de ce drame avait déjà figuré dans une des tragédies du même groupe. En passant d'une pièce à l'autre, il ne perdait pas sa dignité. Dans le *Sphinx* d'Eschyle, le principal rôle appartenait nécessairement à Œdipe, qui avait déjà paru comme protagoniste dans la seconde pièce de la même tétralogie. Le sujet du drame exigeait qu'il s'y montrât avec ses qua-

lités éminentes de courage, de confiance en soi, de présence d'esprit. La même tradition se retrouve chez Sophocle, chez Euripide et certainement aussi chez leurs contemporains. Dans le *Cyclope*, Ulysse est admirable de sang froid et d'adresse; il court d'ailleurs de vrais dangers, et, à ce point de vue, son rôle serait tragique, si le dénouement ne devait être heureux et si le public n'en était d'avance assuré.

Toutefois cette dignité des héros dans le drame satyrique n'était pas sans subir, elle aussi, l'influence du genre. Quand on fréquente une aussi mauvaise et bouffonne société que celle des satyres, on finit toujours par en prendre quelque chose. Ulysse, dans le *Cyclope*, tout héroïque qu'il est, ne laisse pas que de compromettre un peu sa gravité, quand il joue auprès de Polyphème le rôle d'échanson provocateur et enseigne au monstre à bien boire [1]. D'ailleurs la ruse même dont il se sert, l'invention du faux nom de *Personne*, son emploi et ses conséquences, toutes ces inventions renouvelées de l'*Odyssée*, tiennent du conte bien plus que de la tragédie. Encore Ulysse est-il de sa nature un héros sage, mesuré, incapable d'aucune frasque ni incartade quelconque. Mais le drame satyrique en a souvent admis ou recherché d'autres d'un caractère bien différent. Héraclès est comme le type de ces personnages en qui des vices de satyre se mêlaient à des vertus de héros. Or c'est là précisément ce qui l'a rendu populaire et ce qui lui a valu la faveur très marquée des auteurs de drames satyriques. Il prit chez eux le nom familier d'*Hérullos* [2]; cela indique qu'on ne se gênait pas avec lui. Sa gourmandise, sa brutalité, son intempérance sensuelle étaient un sujet de rire pour le peuple, et on se gardait bien de lui en

1. *Cyclope*, v. 519 et suivants. Il faut, pour en bien juger, relire la scène en son entier.

2. Eustathe, *ad Iliad.* Ξ, p. 987, 47 : Ἡρύλλος ἐν τοῖς σατυρικοῖς.

refuser le plaisir. On sait sa conduite dans l'*Alceste* d'Euripide. Il arrive après la mort d'Alceste chez son hôte Admète; il y est reçu en ami; on lui dissimule la véritable cause du deuil qui remplit le palais; et lui, peu curieux, mais toujours affamé, s'empresse de se mettre à table. L'inconvenance de ses manières scandalise toute la maison, et voici en quels termes un vieux serviteur se plaint de lui :

« J'ai vu venir dans la maison d'Admète bien des étrangers de tout pays, et je leur ai servi à dîner. Mais jamais hôte plus odieux que celui-ci n'a été encore accueilli à ce foyer. Il a vu mon maître tout en larmes, et il est entré! Et il a osé franchir notre seuil! Puis a-t-il reçu discrètement ce que nous pouvions lui offrir, informé qu'il était de notre malheur? Non : tout ce qu'on ne lui apportait pas, il l'exigeait aussitôt. Bien plus, prenant une coupe entourée de lierre, il boit le vin pur, précieux produit de la grappe noire, jusqu'à ce que la flamme de l'ivresse ait enveloppé et embrasé tout son être. Alors il couronne sa tête de rameaux de myrte, et, en dépit des Muses, se met à hurler. On entendait retentir des accents bien contraires : lui, il chantait, outrageant par le bruit de sa voix le deuil de la demeure d'Alceste; et nous, les serviteurs, nous pleurions notre maîtresse [1]. »

Voilà une entrée qui est d'un rustre. Héraclès ne devait pas jouer un rôle beaucoup plus noble dans certaines parties au moins des deux *Omphale* d'Ion et d'Achéos, ni dans la plupart des autres pièces où il figurait. Celui qu'Euripide lui avait attribué dans son *Syleus* nous est connu par une analyse anonyme [2]. Le héros était mis en vente et acheté comme esclave par Syleus : celui-ci l'envoyait à sa campagne pour cultiver la vigne. Là, le prétendu esclave s'armait d'une pioche, ravageait le champ, déracinait les souches, qu'il emportait sur son dos, allumait un grand feu, y faisait cuire des pains

1. *Alceste*, 747 et suiv.
2. *Anecdota Parisiensia* de Cramer, I, p. 7.

énormes, immolait aux dieux le plus fort des deux bœufs de son maître, puis, brisant le cellier, arrachant le couvercle du plus gros tonneau, il se faisait une table avec les planches de la porte, buvait et mangeait en chantant à tue-tête, terrifiait l'intendant par ses regards épouvantables, le forçait à lui apporter des fruits et des gâteaux, et finalement détournait un fleuve dans le domaine et inondait tout. Si les satyres manquaient à cette pièce, comme on l'a supposé, on peut dire qu'Héraclès les remplaçait avantageusement. Et pourtant, chose bien curieuse, la dignité tragique était si naturelle aux héros de ce genre de drames qu'ils la retrouvaient par moments, jusque dans les situations où elle semblait le plus compromise. Dans Alceste, après la scène indiquée, Héraclès, apprenant que son hôte pleurait sa femme, devenait soudain tout autre. Honteux de lui-même, il ne songeait plus qu'à réparer sa faute par un service éclatant, et il allait arracher Alceste aux mains rapaces de Thanatos, forcé pour la première fois de se dessaisir de sa proie. Dans *Syleus*, même contraste. Menacé par Eurysthée au début de la pièce, Héraclès, en vrai fils de Zeus, refusait de s'humilier, et cela avec une énergie indomptable :

« Brûle, consume mes chairs, remplis-toi de mon sang comme d'une noire boisson. Les astres descendront sous la terre, et la terre s'élèvera à la place de l'air, avant que tu n'obtiennes de moi un seul mot de flatterie [1]. »

Philon d'Alexandrie admirait avec raison ce langage, fier jusqu'à l'héroïsme ; et il ajoutait : « Et ce héros si « ferme, ne le voit-on pas, bientôt après, mis en vente « sans qu'il paraisse esclave ? il frappe de surprise tous « ceux qui le voient ; on sent, non seulement qu'il est « libre, mais qu'il sera le maître de celui qui l'achètera.

1. Fragm. 688 Nauck.

« Voilà pourquoi Hermès, répondant à l'acheteur, qui « le déprécie, lui dit :

« Sans valeur, lui! Mais c'est au contraire ce qu'il y a de mieux, il a belle apparence, il n'est ni bas, ni trop orgueilleux pour un esclave; son extérieur même le révèle, et le bâton qu'il porte témoigne de sa force... En te voyant, tout le monde a peur; tu as l'œil plein de feu comme un taureau prêt à se jeter sur un lion. »

« Puis il fait connaître son caractère :

« Ce que je te reproche, c'est que tu gardes le silence comme si tu refusais de te soumettre et comme si tu voulais plutôt commander qu'obéir. »

« Lorsque Syleus s'est décidé à l'acheter et qu'il a été « envoyé aux champs, alors il montre par ses actes sa « nature rebelle à l'esclavage. Puis, quand Syleus ar- « rive et s'indigne des dégâts commis, de sa paresse et « de son indiscipline, lui, sans changer ni de couleur « ni de conduite, le plus tranquillement du monde, lui « dit :

« Couche-toi là et buvons; c'est le conge en main qu'il te faut m'éprouver et voir si tu vaux mieux que moi. »

« Est-ce là un esclave? et ne commande-t-il pas à son « maître, lui qui ose non seulement agir à sa guise, « mais donner des ordres à celui qui l'a acheté, prêt, « s'il se révolte, à le frapper et à l'outrager, et, s'il ap- « pelle du secours, à tout détruire [1]? »

Ainsi ce redoutable serviteur, qui battait les gens et qui détruisait tout, n'était pas un esclave de comédie : Il se révélait fils d'un Dieu par sa supériorité morale et physique; cet Héraclès n'était en aucune façon le personnage risible des *Oiseaux* d'Aristophane. Malgré sa

1. Philon, II, p. 461, Mangey.

violence et la brutalité de ses instincts, il avait sa grandeur, et, au moment même où il amusait les spectateurs, il leur imposait du respect. C'était là une convenance qu'un auteur de drames satyriques devait sentir et observer; et sans doute parce qu'elle était aussi délicate que nécessaire, c'est celle sur laquelle Horace insiste le plus dans ses préceptes [1]. La pudeur qu'il demande à la tragédie, quand elle se mêle aux satyres, n'est pas autre chose que cette dignité, par laquelle le héros tragique se distinguait des enfants de Silène.

III

Si nous en jugeons par le *Cyclope*, le drame satyrique devait être, en règle générale, moins étendu de moitié environ que la tragédie. Il était naturel qu'il en fût ainsi. La fantaisie se soutient moins aisément que le sérieux. Si la comédie avait plus d'ampleur, c'est que, sous son apparente bouffonnerie, elle était sérieuse à certains égards. L'intérêt des idées s'y ajoutait à celui des inventions. Les tragédies qu'on peut appeler *satyriques*, du type d'*Alceste*, avaient au contraire à peu de chose près les dimensions des tragédies ordinaires [2]. Cela prouve que l'étendue plus restreinte du drame satyrique proprement dit tenait effectivement à sa nature même et non à l'usage qu'on en faisait.

1. *Epist. ad Pisones*, 227 :

...ita vertere seria ludo,
Ne quicumque deus, quicumque adhibebitur heros,
Regali conspectus in auro nuper et ostro,
Migret in obscuras humili sermone tabernas.

Et plus loin :

Effutire leves indigna Tragœdia versus,
Ut festis matrona moveri jussa diebus,
Intererit satyris paulum pudibunda protervis.

2. *Alceste* a 1163 vers dans l'édition Dindorf; la plupart des autres pièces d'Euripide en ont de 1300 à 1400.

En ce qui concerne la nature et la division des parties du drame satyrique, voici ce que nous apprend l'étude du *Cyclope*. Cette pièce est ainsi composée. — Un prologue de quarante vers, où Silène raconte comment il est tombé avec les satyres au pouvoir du Cyclope, qui les retient prisonniers et les emploie à son service; une parodos qui a été citée plus haut; elle accompagne l'entrée des satyres. — Premier épisode de 274 vers; nous y voyons Ulysse et ses compagnons, à peine débarqués, acheter à Silène les fromages du Cyclope et s'entretenir avec les satyres. Au beau milieu du marché, le Cyclope revient. Silène épouvanté rejette tout sur Ulysse, qui, au contraire, plein de sang froid, explique franchement ses intentions et implore la pitié du sauvage; à son discours, celui-ci répond par les paroles insolentes citées plus haut; puis il entre dans sa grotte et y fait entrer les Grecs, tandis que le chœur, resté seul, chante un chant libre qui peut être considéré comme une sorte de stasimon abrégé et simplifié. — Second épisode de 107 vers; Ulysse sort de la grotte, bouleversé, raconte comment le Cyclope vient de dévorer deux de ses compagnons, et rapidement prépare sa vengeance en distribuant les rôles à ceux qui l'entourent; suit un second chant libre, fort peu étendu, qui est, lui aussi, comme un stasimon, plus abrégé encore. — Troisième épisode de 110 vers; au début, le Cyclope, ivre, échange un couplet avec le chœur, puis Ulysse le fait boire et boire encore; enfin le Cyclope entre dans la grotte pour dormir, suivi d'Ulysse, et le chœur chante son troisième stasimon (de 13 vers) tout à fait analogue aux précédents. Un quatrième et dernier épisode, de 85 vers, nous montre la lâcheté des satyres, qui reculent au moment d'agir, et par contraste le sang froid et la présence d'esprit d'Ulysse, qui conduit tout résolument; la vengeance s'accomplit derrière la scène; le Cyclope ressort alors et il

est insulté par Ulysse et les satyres, qui s'éloignent ensemble pour s'embarquer.

Ce simple aperçu analytique montre immédiatement que le drame satyrique était, quant à sa structure, une sorte de tragédie, réduite et resserrée dans toutes ses parties. Le plan d'ensemble est le même et les membres se correspondent exactement. Nous y trouvons un prologue et quatre épisodes, c'est-à-dire une division générale en cinq parties; mais aucune de ces parties n'a l'étendue qu'elle aurait normalement dans une tragédie. L'élément lyrique est plus réduit encore que l'élément dramatique proprement dit. La parodos seule est développée, et, seule aussi, elle semble avoir été accompagnée de danses. Les chants qui servent de stasima sont tous extrêmement courts et ils n'ont pas la forme antistrophique. En fait de dialogue lyrique, une strophe seulement avec une double antistrophe (495-518), et en outre une demi-douzaine de vers libres mêlés à l'action (656-662). D'ailleurs le drame satyrique n'a rien qui lui soit propre, comme la parabase l'est à la comédie, aucune partie qui ne se retrouve dans la tragédie. En tant qu'organisme, il ne s'est pas développé d'une manière indépendante. C'est là une confirmation indirecte de la conjecture qui a été émise plus haut à propos de son origine.

Les anciens, dans leurs renseignements épars, ne distinguent pas spécialement le chœur satyrique du chœur tragique, ce qui nous autorise à appliquer à l'un ce qui est dit de l'autre [1]. On admet donc que le nombre des choreutes dans le drame satyrique était le même que dans la tragédie et qu'il passa de douze à quinze [2].

1. Pollux (IV, 109) expose en détail les divisions du chœur tragique et du chœur comique; s'il ne parle pas du chœur satyrique, c'est évidemment qu'il l'assimile au chœur tragique.

2. A. Müller, *Griech. Buehnenalt.* p. 204, note 2. Tzetzès (Didot,



Nous savons d'ailleurs que c'était un chœur carré [1]. Quant aux acteurs, à en juger par le *Cyclope*, ils étaient au nombre de trois [2], et rien n'autorise la supposition arbitraire de ceux qui ont voulu réduire ce nombre à deux [3].

Il est à peu près évident que les changements survenus peu à peu dans l'art tragique ont dû avoir leur contre-coup dans l'art satyrique. On peut donc admettre que, au temps de Pratinas et d'Eschyle, les drames étaient plus simples, et que, peu à peu, chez Sophocle et surtout chez Euripide, l'action s'est faite plus variée et plus complexe. L'analyse que nous venons de faire du *Syleus* d'après le témoignage de Philon donne assez bien l'idée du genre de péripéties qui convenaient à ce drame. D'autres se laissent deviner par la seule indication du sujet. Dans *Busiris* par exemple, on peut être à peu près certain qu'Héraclès, d'abord inconnu, se révélait brusquement, au moment où Busiris et ses sacrificateurs s'apprêtaient à l'immoler. Nous venons de voir que le *Cyclope* se termine par un coup de théâtre analogue; Ulysse, qui s'est fait appeler *Personne* antérieurement, jette fièrement son vrai nom au Cyclope, quand la vengeance est accomplie. Il y avait donc des reconnaissances dans les drames satyriques comme dans les tragédies, et il y en avait surtout chez Euripide.

Scholia gr. in Aristoph., p. XXIV, v. 109) dit expressément qu'il y avait seize choreutes dans le drame satyrique, mais il en attribue le même nombre à la tragédie, ce qui est contraire aux témoignages les plus sûrs.

1. Tzetzès, *ibid.*, à propos des trois sortes de chœurs, tragique, satyrique et comique :

τούτοις δὲ κοινὸν τοῖς τρισὶ χοροστάταις
ἐν τετραγώνῳ τῇ στάσει καθεστάναι.

2. *Protagoniste*, Ulysse ; *deutéragoniste*, Silène ; *tritagoniste*, Cyclope.

3. A. Müller, *Griech. Buehn.*, p. 173 ; Bernhardy, *Griech. Lit.*, 2e partie, II, p. 138.

Les reconnaissances supposent les malentendus, les avertissements méconnus, les oracles incompris; en somme, tout ce que nous rencontrons dans la tragédie proprement dite. Toutefois, le drame satyrique étant plus court, la préparation et les délais étaient forcément réduits. Il en était de même du développement des caractères. Les effets dramatiques avaient par suite quelque chose de plus brusque, les sentiments devaient être plus instantanés, le dialogue allait plus droit au but et la marche de l'action était plus rapide. Cette action excitait chez les spectateurs des émotions parfois voisines de celles de la tragédie. Ils s'intéressaient au héros, ils éprouvaient pour lui de l'admiration à certains moments, parfois une légère crainte et même une sorte de pitié, sans que cette pitié ni cette crainte pussent jamais devenir profondes, soit parce qu'elles étaient sans cesse chassées par des spectacles ou des propos satyriques, soit parce qu'on était sûr d'avance que les choses tourneraient à bien. En effet le dénouement ne pouvait être qu'heureux ; on considérait cela comme un des caractères essentiels du genre [1]. C'était aussi son défaut. Un drame qui côtoie le pathétique, mais qui n'a pas le droit d'y entrer, qui doit amuser et auquel pourtant le ridicule franc est interdit, est une chose d'une nature hybride, dont la perfection même doit toujours avoir quelque chose d'imparfait. Il a fallu sans doute toute la finesse de l'esprit attique pour réussir en ce genre et pour en observer les convenances propres. Mais l'exemple d'*Alceste* prouve que de bonne heure les plus remarquables poètes dramatiques ont eu conscience de ces inconvénients et qu'ils ont essayé de s'y soustraire par une altération du genre lui-même.

Le langage du drame satyrique était en principe celui

1. Argument d'*Alceste* : Τὸ δὲ δρᾶμα ἐστὶ σατυρικώτερον ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει.

de la tragédie. Horace, dans ses préceptes, ne veut pas qu'on y emploie seulement les mots de la langue commune, et sur ce point ses recommandations sont en accord évident avec l'usage dont témoignent la plupart des débris encore subsistants du théâtre satyrique [1]. Les termes poétiques, les alliances de mots hardies, bref toutes les manières de parler, plus ou moins rares et pompeuses, qui appartenaient à la tragédie, se retrouvent dans ces morceaux. Elles y forment même, pour ainsi dire, le tissu du langage ordinaire des personnages. Toutefois, — et c'est là une différence caractéristique, — elles n'y sont pas, comme dans la tragédie, pures de tout mélange. Le drame satyrique exprime souvent des idées, non seulement très familières, mais grossières, il ne recule même pas devant l'obscénité. En pareil cas, il faut bien que la langue soit grossière aussi. Maint fragment atteste que les poètes les plus soucieux de la dignité de leur art, Eschyle, et Sophocle lui-même, n'hésitaient pas à se servir d'expressions appropriées aux choses [2]. Pourtant, il est à remarquer que dans le *Cyclope*, où les idées de ce genre ne manquent pas, le poète évite manifestement la crudité des termes [3]. Nul doute qu'à cet égard il n'y eût des différences assez sensibles entre les auteurs. Nous sommes évidemment hors d'état de marquer aujourd'hui ces habitudes toutes personnelles. Ce qu'on peut affirmer, c'est que tous, à des degrés divers,

1. *Epist. ad Pisones*, 234 :

Non ego inornata et dominantia nomina solum
Verbaque, Pisones, satyrorum scriptor amabo.

2. Par exemple : Eschyle, fragment 174 ; Sophocle, frag. 295, 385, 387 Nauck.

3. Dans le fragment 174 d'Eschyle, elle est compensée par les épithètes composées et les expressions poétiques qui entourent le mot cru. Il s'agit là d'un vase de nuit (τὴν κάκοσμον οὐρανήν), que l'on a brisé sur la tête du narrateur lui-même.

usaient d'une certaine liberté commune, et, d'autre part, respectaient certaines convenances. Le drame satyrique appelait par leur nom beaucoup de choses vulgaires, que la tragédie désignait par des périphrases, ou dont elle s'abstenait de faire mention, par exemple des aliments, des ustensiles, des pièces du costume, des infirmités ou des maladies [1]; il usait au besoin de termes injurieux empruntés à un vocabulaire très familier [2]; il recueillait des proverbes, des mots populaires, il en fabriquait même à son usage, quand cela lui semblait bon [3]. Mais toutes ces hardiesses n'effaçaient pas la distance entre ce drame et la comédie. Elles étaient jetées de côté et d'autre comme des touches vives, sans que pour cela la couleur générale du tableau cessât d'être assez voisine de celle de la tragédie. Et c'est bien encore ce que veut dire Horace quand il recommande de ne pas s'attacher tellement à éviter la couleur tragique qu'on se croie obligé de faire parler un héros comme un petit marchand dans son échoppe. Il veut que les satyres eux-mêmes, sans s'exprimer comme des jeunes gens raffinés, gardent pourtant une juste mesure et qu'ils ne tombent pas dans les propos immondes :

Ne, velut innati triviis ac pæne forenses,
Aut nimium teneris juvenentur versibus unquam,
Aut immunda crepent ignominiosaque dicta [4].

Toutes ces convenances avaient été sanctionnées par

1. Sophocle, fr. 108 Nauck:

γέρανοι. χελῶναι, γλαῦκες, ἰκτῖνοι, λαγοί.

Cf. 117. 383.
2. Sophocle, fr. 305:

μαστιγίαι, κέντρωνες, ἀλλοτριοφάγοι.

3. Sophocle, fr. 306, 307, proverbes; fr. 117, 176, 183, 184, 212, 304.
4. *Ep. ad Pis.*, 245.

l'exemple des maîtres. Elles n'étaient peut-être pas en fait aussi difficiles à observer qu'on pourrait le croire. Nullement arbitraires, elles résultaient des conditions mêmes du genre, et un vrai poète n'avait qu'à consulter son instinct pour ne pas s'en écarter.

CHAPITRE X

ORIGINES DE LA COMÉDIE — ÉPICHARME ET SOPHRON

BIBLIOGRAPHIE

C'est à Meineke qu'est due la première grande collection critique des fragments des poètes comiques grecs (*Fragmenta comicorum græcorum*, 5 vol., Berlin, 1839-41). Le premier volume de ce recueil (*Historia critica comicorum græcorum*, 1839) est un travail de haute valeur, qui reste, aujourd'hui encore, le fondement de toutes les études biographiques et critiques relatives aux poètes de la comédie grecque. — La collection de Meineke a été reproduite dans la Bibliothèque Didot (Paris, 1855), après avoir été revue par Fr. H. Bothe. — De nos jours, un nouveau recueil a été publié par Th. Kock (*Comicorum atticorum fragmenta*, Leipzig, 3 vol., 1880-1888) : il est plus riche que celui de Meineke, et un grand nombre de fragments y ont été corrigés heureusement.

Les fragments d'Épicharme ne sont pas compris dans ces recueils, non plus que ceux de Sophron.

Ceux d'Épicharme ont été recueillis et rassemblés peu à peu. La première collection qui ait visé à être complète fut celle de Kruseman (*Epicharmi fragmenta*, Harlem, 1834). Puis Ahrens donna une recension critique des mêmes fragments dans l'appendice de son ouvrage *De dialecto dorica*, Gottingæ, 1843. Enfin Müllach les a corrigés de nouveau et publiés dans le tome I de ses *Fragmenta philosophorum græcorum*, Paris, Didot, 1860.

Les fragments de Sophron, dispersés principalement dans Athénée et dans l'*Etymologicum magnum*, ont été recueilis pour

la première fois par Blomfield. Ahrens en a donné une seconde édition, d'une réelle valeur critique, dans l'ouvrage qui vient d'être cité. Depuis lors, quelques additions ou corrections ont été proposées, notamment par Schneidewin (*Philologus*, 1846, p. 588), par Nauck (*Philologus*, 1849, p. 265), par Cobet (*Mnémosyne*, 1877, p. 20). L. Botzen a édité ces fragments (*Sophroneorum mimorum reliquias*, etc. Marienburg, 1867).

SOMMAIRE

I. Dionysies primitives. Chants phalliques. Le κῶμος. L'iambe populaire. — II. Farces doriennes et mégariennes. — III. Épicharme et Phormos. — IV. Le mime. Sophron et Xénarque.

I

L'histoire de la comédie en Grèce est plus intimement liée que nulle part ailleurs à celle de la tragédie[1]. Non seulement, comme partout, ces deux genres ont cohabité sur les mêmes scènes et ont exercé l'un sur l'autre une influence constante, mais de plus, issus du même culte, animés de la même inspiration religieuse, ils ont jusqu'à la fin servi et honoré le même Dieu. Au même titre que la tragédie, la comédie grecque est essentielle-

1. Outre l'*Historia critica* de Meineke, les principaux ouvrages généraux sur l'histoire de la comédie grecque sont l'*Histoire de la comédie* d'Edel. du Méril, inachevée, et surtout la solide étude de M. Denis intitulée *La comédie grecque* (2 vol. Paris, 1886), que nous aurons plus d'une fois occasion de citer. L'excellent ouvrage de M. Couat (*Aristophane et la comédie attique*, Paris, 1889), bien qu'ayant un objet plus restreint, éclaire pourtant aussi presque toutes les parties de ce vaste sujet.

ment dionysiaque. C'est là l'idée dont il faut se pénétrer tout d'abord pour en bien comprendre la vraie nature et pour en apprécier sainement les conditions générales. Toutefois, comme la tragédie aussi, elle a mêlé dès le premier jour à l'élément religieux un élément profane, qui se dissimulait d'abord sous le couvert de la fête, mais qui a grandi rapidement et qui a fini par devenir prédominant. Si la tragédie se rattache à l'épopée et au lyrisme choral, la comédie se relie non moins évidemment à l'ancienne poésie gnomique, et surtout à la poésie iambique, dont elle n'est en quelque sorte qu'une transformation. En remontant dans le passé, au delà d'Eschyle et de Thespis, nous apercevions Homère et les Cycliques, Arion et Stésichore; et de même, au delà de Magnès et de Cratinos, nous apercevons Hésiode, l'auteur inconnu du *Margitès,* Archiloque, Simonide d'Amorgos, Hipponax.

Gardons-nous toutefois de parler trop tôt d'intentions sérieuses et de raison, même satiriques. La comédie grecque a commencé par l'ivresse, le tumulte et la bouffonnerie; elle n'est devenue raisonnable que peu à peu, et il lui a fallu deux siècles pour le devenir tout à fait. Si nous voulons nous la représenter au naturel, considérons-la d'abord dans cette longue enfance tapageuse, où tout en elle est grossièreté, où elle se démène et se débride en pleine folie, où elle vit avec joie dans l'incongruité native qui est son élément.

Nous voici de nouveau ramenés à ces Dionysies du sixième siècle, d'où nous avons vu sortir la tragédie, à ces fêtes rustiques de l'hiver, où le paysan grec mettait en perce ses tonneaux et goûtait pour la première fois le vin de l'année, tout jeune encore. Le chant du chœur qui dans chaque village se groupait autour de l'autel du Dieu et y chantait le dithyrambe donna naissance à la tragédie, puis au drame satyrique; le reste de la fête

se transforma non moins naturellement en comédie. Mais, tandis que le dithyrambe, qui est un épisode toujours identique du culte dionysiaque, présente par là même un caractère à peu près défini, les éléments de la comédie, parce qu'ils sont multiples et changeants, se prêtent bien moins à être nettement déterminés. Il faut les énumérer par à peu près, sans prétendre à être ni absolument exact dans le détail, ni très complet dans l'ensemble.

Il y a d'abord les chants et les processions phalliques (τὰ φαλλικά), qu'Aristote désigne expressément comme l'origine de la comédie[1]. On traverse le village, on parcourt les champs en pompe joyeuse, soit par famille, comme Dicéopolis dans les *Acharniens*[2], le maître marchant avec ses serviteurs, soit par dème, tous à la fois, en longue file et en chantant. La procession de Dicéopolis n'est qu'un raccourci de procession; elle ne peut nous donner qu'une idée approximative du genre. Trois personnes en tout; la jeune fille marche la première, portant sur sa tête une corbeille, où sont contenus les objets du culte; l'esclave Xanthias vient ensuite, tenant haut et ferme derrière la jeune canéphore l'emblème dionysiaque, le phallos; enfin le maître lui-même s'avance le dernier, chantant à tue-tête une sorte de chanson folle, qu'il improvise, en l'honneur de Phalès, compagnon de Bacchus. Pendant ce temps, sa femme regarde du haut du toit le cortège, à la fois religieux et grotesque, qui sans doute est censé faire le tour du domaine. Sans l'affirmation d'Aristote, il serait difficile de découvrir là quoi que ce soit qui ressemble à la comédie. Mais, comme son témoignage ne permet pas d'hésiter, il faut restituer en imagination bien des choses nécessaires. A l'unique

1. Aristote, *Poétique*, c. 4 : Καὶ ἡ μὲν (la tragédie) ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ (la comédie) ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά.
2. Aristophane, *Acharniens*, 237 et suiv.

esclave de Xanthias substituons par la pensée toute une troupe de serviteurs rustiques, au bon Dicéopolis un groupe de campagnards, petits paysans propriétaires, qui tantôt improvisent tour à tour des chants licencieux et bouffons, tantôt répètent tous ensemble des refrains bachiques[1]. Voilà le chœur de la comédie primitive, sous un de ses aspects tout au moins. Ce qui le prédestine à son rôle futur, c'est sa verve délirante et grossière. Ces gens-là se représentent un dieu à leur image, et, en son honneur, ils lâchent la bride à leurs instincts, qui sont aussi les siens. Ce dieu a donné aux hommes le vin à profusion, il trouve bon qu'on en boive plus que de raison, il aime l'ivresse et toutes ses suites; et, comme s'il ne suffisait pas à son office, on lui crée un cortège de génies coureurs et libertins, tels que ce Phalès au nom suspect, que Dicéopolis invoque de si grand cœur[2]. Supposez, dans ce chœur rustique, quelque poète de village, mis en verve tant par le vin nouveau que par l'excitation générale, et imaginez tout ce que sa fantaisie va lui suggérer, saillies grossières le plus souvent, mais parfois aussi inventions piquantes et gracieuses sous une forme grivoise, et tout cela accueilli par des rires, par des cris, par des refrains qui éclatent bruyamment, puis répété avec toutes sortes de variantes bouffonnes. Il y a là une vie intense, débordante, un bouillonnement de sensualité provoqué par un ferment religieux, et c'est justement de quoi faire de très grandes choses.

Mais toute la fête n'est pas dans cette procession chantante et titubante. Elle se manifeste encore par mille choses joyeuses, où sans doute la fantaisie de chacun se

1. C'est à peu près ce que nous représente Plutarque. *De cupid. divitiarum*, 8 (p. 527 D) : Ἡ πάτριος τῶν Διονυσίων ἑορτὴ τὸ παλαιὸν ἐπέμπετο δημοτικῶς καὶ ἱλαρῶς, ἀμφορεὺς οἴνου καὶ κληματίς, εἶτα τράγον τις εἷλκεν, ἄλλος ἰσχάδων ἄρριχον ἠκολούθει κομίζων, ἐπὶ πᾶσι δὲ ὁ φαλλός.

2. *Acharniens*, 265 : Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχὲ, παιδεραστά.

donne carrière. Quelques témoignages anciens nous parlent du *défilé des charrettes*. Cela ne pouvait guère faire partie de la cérémonie religieuse, à l'origine du moins. Il y a plutôt lieu de croire que les paysans transportaient leur vin au marché sur ces charrettes, et que ce défilé bruyant précédait la fête et s'y liait par conséquent. A l'aller et au retour, on s'injuriait de bon cœur : c'était la πομπεία[1]. Plus tard, ce défilé put devenir purement symbolique. Une fois qu'on était rentré au village, on buvait en commun[2]; et, après boire, quand les têtes étaient échauffées, avait lieu cette folle et bruyante échappée à travers les rues qu'on nommait plus particulièrement le κῶμος [3]. Il y avait en Grèce bien des sortes de κῶμοι, depuis ceux qui se faisaient gracieusement au son des flûtes vers la maison d'une femme, jusqu'à cette sarabande dionysiaque dont nous parlons. Là, ni ordre, ni bienséance d'aucune sorte : des gens avinés, qui se barbouillent le visage pour n'être pas reconnus [4], et qui courent par bandes en interpellant les passants, voilà l'essentiel. Et naturellement tous les méchants propos de voisinage, vrais ou non, éclatent alors en brocards et en moqueries cyniques. On s'attroupe devant telle ou telle porte connue et on y débite, au milieu des cris et des rires, les bons morceaux de la chronique locale. Les

1. Harpocration, πομπεία. Pour expliquer que ce mot ait pris le sens de *bordée d'injures*, il dit : ἀπὸ τῶν ἐν ταῖς Διονυσιακαῖς πομπαῖς ἐπὶ τῶν ἁμαξῶν λοιδορουμένων ἀλλήλοις. Cf. Démosth., *Couronne*, 122 : Καὶ βοᾷς ῥητὰ καὶ ἄρρητ' ὀνομάζων ὥσπερ ἐξ ἁμαξῆς. Voir aussi Suidas, τὰ ἐκ τῶν ἁμαξῶν.

2. *Acharn.* 276 : Φαλῆς, Φαλῆς, ἐάν μεθ' ἡμῶν ξυμπίῃς.

3. Le mot de κῶμος, désignant tout espèce de cortège joyeux, s'applique en réalité à toute la fête primitive, et par conséquent aussi aux φαλλικά. Mais le vers 276 des *Acharniens* prouve qu'on buvait en commun le soir après la procession, et les récits des byzantins font allusion aux scènes nocturnes qui suivaient. Il est donc bon de distinguer le κῶμος proprement dit des φαλλικά.

4. On se barbouillait de lie. De là le nom de τρυγῳδία, synonyme de κωμῳδία (Bibl. Didot. *Sch. gr. in Arist.*, Proleg. p. XIV).

Archiloques du pays, — et tout Athénien l'est à ses heures, — s'en donnent à cœur joie. L'iambe populaire est déchaîné : il s'attaque aux plus hauts, à ceux qu'on ménage les jours ordinaires ; le moment est venu de dire une bonne fois tout ce qu'on a sur le cœur[1]. La comédie ambulante va de maison en maison, traînant après elle la foule qui l'applaudit et qui l'excite, et déjà, tout humble et grossière qu'elle est encore, la voilà puissante pour la satire. Fait-elle dès ce temps de la politique ? Personne ne peut le dire, car nul témoin n'a recueilli ses propos ; mais comment en douter ? Elle en fait plus ou moins, selon le gouvernement du jour : plus timide apparemment sous Pisistrate et ses fils, qui ont la main lourde et forte, plus hardie et bientôt déchaînée quand les tyrans eurent été chassés et que le peuple fut le maître. Ce second élément qu'on peut appeler *iambique* par opposition à l'élément *phallique*, c'est toujours au fond le *comos* avec mille variations populaires, et c'est lui qui a donné son nom à la comédie (κωμῳδία)[2]. Si Aristote ne le mentionne pas, s'il ne parle que du chant phallique comme origine de la comédie, c'est que ce chant a été sans doute le noyau autour duquel tout le reste s'est comme condensé. Cherchant uniquement le germe primitif, le philosophe néglige, dans sa brève formule, tout ce qui s'y est ajouté peu à peu, quelle qu'en soit d'ailleurs la valeur.

Une chose, qui serait curieuse à connaître, reste particulièrement obscure dans ces origines. Y avait-il place au milieu de ces folies pour une fiction dramatique quel-

1. Tout ce que nous décrivons là se lit entre les lignes dans la notice anonyme *sur la comédie* (Bibl. Didot, *Sch. gr. in Arist.*, Proleg. I). Le naïf byzantin n'y comprend rien et bâtit un récit enfantin qui fait sourire ; mais il le bâtit certainement avec des données anciennes qu'il est aisé de restituer.

2. Didot, *Sch. graec. in Aristoph.*, Proleg. III : Κωμῳδίαν αὐτὴν καλοῦσιν, ἐπεὶ ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκώμαζον.

conque ? En ce qui concerne la tragédie, nous avons vu que le doute n'était pas possible ; le chœur primitif se composait de satyres qui représentaient les compagnons du dieu : il y avait donc fiction, et ceux qui prenaient part au chant jouaient de véritables rôles. Mais, dans la comédie primitive, rien de semblable. Quand Dicéopolis fait sa procession en l'honneur de Bacchus et de son ami Phalès, il reste toujours Dicéopolis ; et les tapageurs du comos, bien que barbouillés, n'abdiquent nullement leur personnalité, puisqu'ils vont crier leurs griefs, qui sont bien à eux. Nulle fiction par conséquent : et c'est là une différence si bien enracinée dans la nature des choses qu'elle devait subsister même après la constitution de la comédie. Quand il y aura une fable, on l'oubliera à certains moments, et la réalité reparaîtra avec une audacieuse invraisemblance. La seule question est de savoir si, dès le premier âge, ce cortège aviné ne jouait pas de temps en temps de petites scènes bouffonnes. Il est si naturel de contrefaire les gens dont on veut se moquer qu'on aurait peine à comprendre comment les paysans athéniens s'en seraient abstenus. Nous n'avons, il est vrai, aucun témoignage à cet égard. Mais si nous passons d'Attique en pays dorien, les faits de ce genre abondent. Exposons-les rapidement, en laissant à chacun la liberté d'en tirer par analogie telles inductions qui lui sembleront nécessaires ou tout au moins probables.

II

Il faut beaucoup de complaisance pour attribuer aux Doriens une forme de comédie originale [1]. En fait, dans

1. L'ouvrage classique sur la comédie dorienne est celui de Grysar, *De Doriensium comoedia*, Cologne, 1827. Mais il faut surtout renvoyer, ici encore, à l'ouvrage cité de M. Denis, qui me paraît voir beaucoup plus juste dans toutes les obscurités du sujet.

cette période primitive, nous ne trouvons chez eux en général, comme chez les populations de l'Attique, que des essais informes. Sur un seul point, à Mégare, vers la fin du VIe siècle, quelque chose apparaît, mais ce quelque chose n'est pas encore la comédie proprement dite. Celle-ci naît en Sicile, avec Épicharme, au commencement du Ve siècle ; elle n'est donc pas une création collective et spontanée du génie dorien, mais bien celle d'un homme supérieur, favorisé par des circonstances que nous exposerons plus loin.

On peut lire dans Pollux l'énumération et la description des danses mimiques de la Laconie [1]. Tout cela ne mérite guère qu'une simple mention dans un exposé général tel que celui-ci. Nous voyons là que, parmi ces danses, il y en avait quelques-unes qui étaient de véritables pantomimes comiques. On contrefaisait des estropiés, on s'en allait clopin-clopant sur une jambe de bois, ou bien encore le dos courbé, la tête branlante, on cheminait à pas pesants, en s'appuyant sur un bâton, comme font les vieilles gens. Ceux qui se livraient à ces bouffonneries s'appelaient Γύπωνες et Ὑπογύπωνες. On représentait aussi de véritables scènes plaisantes : des larcins de fruits et de victuailles, accompagnés de dialogues populaires, ou encore la visite du médecin étranger, que son accent et ses manières rendaient ridicule [2]. Toutes ces choses malheureusement nous sont rapportées par des témoins relativement récents, qui ne tiennent aucun compte de la chronologie ; de telle sorte qu'il est impossible de savoir si tel trait particulier de ce tableau est bien réellement aussi ancien que nous le supposons [3]. Contentons-nous donc de constater d'une

1. Pollux, IV, 14, 104.

2. Pollux, *pass. cité*. Athénée, XIV, p. 621 : Ἐμιμεῖτο γάρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὀπώραν ἢ ξενικὸν ἰατρὸν τοιαυτὶ λέγοντα.

3. Athénée, *pass. cité*, se contente de dire d'après Sosibios, à propos de ces facéties laconiennes, κωμικῆς παιδιᾶς ἦν τις τρόπος παλαιός.

manière générale l'existence de ces danses mimiques en Laconie, rappelons qu'un nom spécial, celui de *dikélistes*, y servait à désigner les habiles en ce genre de parade grotesque [1], et reconnaissons qu'en somme tout cela était bien peu de chose et que l'histoire littéraire aurait vraiment tort de s'y arrêter.

Ce qu'on rapporte des bouffons appelés en divers lieux αὐτοκάβδαλοι est tout à fait du même genre. Sémos le Délien, dans son ouvrage sur les péans, disait qu'on désignait ainsi des gens qui se couronnaient de lierre et qui débitaient de longues tirades : plus tard, ajoutait-il, on leur appliqua le nom d'*iambes* à eux et à leurs discours en vers [2]. Le lierre révèle le caractère dionysiaque de ces manifestations et le nom d'iambes la tendance satyrique de ces monologues, peut-être en partie improvisés.

A Sicyone, les joyeux compagnons qui fêtaient Bacchus s'appelaient des phallophores [3]. Ce que nous en savons paraît se rapporter à un temps où le théâtre existait déjà, mais on ne peut guère expliquer de pareilles folies que par la survivance d'anciens usages. Ces phallophores formaient une bande turbulente ; ils se couvraient le visage avec des touffes de serpolet et des feuilles d'acanthe, se mettaient en outre sur la tête une épaisse couronne de lierre, et ainsi masqués, ils s'avançaient d'un pas rythmé en chantant ; puis, tout à coup, rompant les rangs, prenaient leur course et se livraient à mille plaisanteries ; au milieu d'eux, le porteur du phallos se distinguait à son visage barbouillé de suie. Un mot assez obscur du même témoin semble indiquer que, après cette entrée bruyante et désordonnée, ils jouaient une scène dramatique (στάδην ἔπραττον), mais il serait témé-

1. Plutarque, *Apopht. Lac.* 186. Athénée, *pass. cite.*
2. Athénée, XIV, p. 622.
3. Athénée, même passage.

raire d'affirmer que ce dernier renseignement doive être rapporté à la période primitive.

En somme, le seul fait bien certain en tout ceci, c'est que très anciennement, — et en tout cas dans le siècle où s'ébauche la comédie future, c'est-à-dire dans le sixième, — l'instinct mimique et l'instinct satirique, sous l'influence d'une excitation religieuse, le plus souvent dionysiaque, éclataient chez la plupart des populations grecques en manifestations bruyantes. Rien encore de bien défini ; partout l'improvisation, le caprice; des idées ou plutôt des fantaisies folles qui jaillissaient au hasard des cerveaux échauffés ; mais nulle réflexion, et par conséquent nulle création durable.

Mégare mérite pourtant d'attirer l'attention [1]. « Les Mégariens, dit Aristote, revendiquent l'honneur d'avoir inventé la comédie : ceux de l'isthme, en alléguant que la démocratie est née chez eux, et ceux de Sicile, parce que c'est leur cité qui a donné le jour au poète Épicharme, un peu antérieur à Chionidès et à Magnès [2];... ils se fondent aussi sur l'étymologie ; car ils font remarquer qu'ils appellent leurs villages des *comes* (κῶμαι) tandis que les Athéniens les appellent des *dèmes ;* et ils pensent que les comédiens ont été ainsi nommés non pas à cause du *comos*, mais parce qu'ils allaient par les *comes*, la ville se refusant à les recevoir [3]. » Laissons de côté pour le moment Mégare de Sicile et Épicharme, passons sous silence l'étymologie dont il est ici question, et ne retenons de ces

1. L'existence de la comédie mégarienne, admise universellement jusqu'à nos jours, a été contestée par M. de Wilamowitz, *Hermès*, IX, p. 319 et suiv. M. Denis, dans le chapitre II de son ouvrage cité, a fort bien montré la faiblesse réelle de son argumentation. Quoi qu'on fasse, elle est en contradiction formelle avec le texte d'Aristote.

2. Il faudrait traduire « de beaucoup antérieur à Chionidès et à Magnès », si l'on conservait le texte des manuscrits. Il me paraît plus simple d'adopter la correction [οὐ] πολλῷ πρότερος.

3. Aristote, *Poétique*, c. 3.

lignes si importantes qu'un petit nombre de faits. Le premier, c'est qu'il y a eu à Mégare de l'isthme une comédie politique dont l'essor fut associé à celui de la démocratie naissante; les Mégariens l'affirmaient et Aristote ne le nie pas. Le second, c'est que cette comédie resta confinée dans les villages et qu'elle garda par conséquent un caractère rustique. Le troisième, c'est qu'elle ne suscita aucun grand poète et qu'elle ne créa pas une forme durable; cette dernière conclusion résulte de ce que les Mégariens de Sicile pouvaient sans invraisemblance considérer leur compatriote Épicharme comme le père du genre comique, prétention qu'Aristote justifie en un autre passage, comme nous le verrons [1]. Cela étant posé, les quelques renseignements que nous possédons d'ailleurs prennent un sens assez net.

A la fin du VIIe siècle, en 612 avant notre ère, les Mégariens se trouvaient sous la domination du tyran Théagène, beau-père de l'Athénien Cylon [2]. Théagène fut expulsé et la démocratie établie, à une date que Meineke fixe en 581 [3]. C'est donc vers ce temps que la comédie dut commencer à prendre l'importance signalée ci-dessus (δημοκρατίας γενομένης) [4]. Il n'y avait pas encore de grandes villes à proprement parler en Grèce et particulièrement en Mégaride [5]. La masse de la population vivait à la campagne, occupée aux travaux des champs; les fêtes de Bacchus étaient par excellence des fêtes rurales : la comédie mégarienne fut une comédie de

1. Aristote, *Poétique*, c. 5.
2. Thucydide, I, 126.
3. Plutarque, *Quaest. graecae*, 18.
4. Il est vrai que la tyrannie fut rétablie quelque temps après et que la démocratie ne triompha définitivement qu'en 488. Mais elle avait fait son avénement en 581, et c'est de cela qu'Aristote semble parler. La comédie naquit alors et subit ensuite des éclipses, comme la démocratie elle-même, pour renaître avec elle.
5. Aristote, *Politique*, p. 1305, a, 18 Bekker.

paysans. Dans ce petit coin de la Grèce s'agitaient des haines de classes, plus violentes que nulle part ailleurs. Les élégies de Théognis, qui appartiennent à la seconde moitié de ce siècle, en sont bien le plus vivant témoignage [1] : une haine furieuse y respire, celle de l'aristocratie contre le peuple révolté et vainqueur; l'histoire prouve que le peuple de son côté ne détestait pas moins l'aristocratie [2]. Les riches, maîtres du sol avant la révolution, descendaient des conquérants doriens; les pauvres étaient les fils des anciens habitants du pays, cariens, lélèges, ioniens de sang mêlé, tous soumis longtemps à un dur servage. Quand la démocratie fut victorieuse et qu'elle lâcha la bride aux hardiesses iambiques des Dionysies, on peut croire que de ce vieux fond de haine le flot de la satire dut jaillir avec une singulière violence. On tourna en ridicule les puissants d'hier, on se vengea de leurs mépris par des épigrammes sanglantes. Ce fut là sans doute ce qui donna l'essor au génie comique. Mais il est difficile de croire que l'on ait persisté longtemps dans cette voie. Le parti aristocratique n'existait plus; les moqueries dont on l'accablait auraient bien vite paru surannées. D'autres chefs du peuple avaient surgi : c'était contre eux que la comédie devait se tourner, fidèle à l'instinct d'opposition qui fait partout sa force et souvent son honneur. Mais le pouvait-elle! Jouissait-elle d'assez de liberté pour cela? Nous l'ignorons. Il faut se dire seulement que dans ces fêtes de village, au milieu du bruit, du désordre, bien des choses étaient possibles, qui ne l'auraient pas été dans une grande ville, sur un théâtre proprement dit.

Cette farce mégarienne, si mal connue en somme, a dû susciter quelques hommes qu'une humeur naturellement plaisante et agressive prédestinait à y exceller. Ils

1. Voir t. II, p. 133 et suiv.
2. Voir le passage de Plutarque qui vient d'être cité.

composaient sans doute pour les villages en fête des satires mimiques, que l'on récitait et que l'on jouait pendant le comos, dans les rues et sur les places publiques. Le plus souvent ils les récitaient eux-mêmes ou y jouaient le principal rôle ; et peut-être, tout en jouant, mêlaient-ils au texte écrit bien des plaisanteries improvisées. Au reste, c'étaient là des satires de circonstance, sans portée générale et sans suite. Aristote affirme nettement qu'Épicharme le premier donna dans la comédie l'exemple d'une intrigue et que cette invention passa de Sicile en Attique. Jusqu'au ve siècle par conséquent, tout ce qu'on appelle comédie n'était en définitive qu'une série de scènes plus ou moins décousues [1]. La fiction s'y mêlait probablement à la réalité; en fait de charges bouffonnes, tout était permis. La réputation faite plus tard par les Athéniens à la comédie mégarienne montre assez combien ces inventions primitives leur paraissaient niaises et grossières [2]. On comprend aisément que, dans ces conditions, ce qui put être écrit alors par ces pauvres poètes de campagne ait immédiatement disparu. Mais il n'est pas impossible que les noms de quelques-uns d'entre eux se soient conservés par tradition ; et voilà pourquoi, s'il ne faut pas trop croire à ce qui nous est rapporté à leur sujet, il est peut-être téméraire de n'y voir que des fables.

Le plus célèbre d'entre eux, au dire des anciens, fut Susarion, dont la tradition faisait un inventeur. Il était,

1. Didot, *Sch. Gr. in Aristoph.*, Prolegom. IX a : Καὶ γὰρ οἱ ἐν τῇ Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμῳδίας — ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνα — τὰ πρόσωπα ἀτάκτως εἰσῆγον, καὶ γέλως ἦν μόνως τὸ κατασκευαζόμενον.

2. Suidas, Γέλως μεγαρικός ; Aristophane, *Guêpes*, 57 et la scolie ; Ecphantidès, fr. 2, Kock ; Aspasius, commentant Aristote, *Éth. à Nicom.* IV, 2 : ὡς φορτικοὶ τοίνυν καὶ ψυχροὶ διαβάλλονται καὶ πορφυρίδι χρώμενοι ἐν τῇ παρόδῳ. Je doute fort que ces derniers mots se rapportent, comme on parait le croire généralement, à la farce mégarienne, qui n'avait probablement pas de πάροδος, et encore moins de brillants costumes.

dit-on, du bourg de Tripodiscos, en Mégaride, au pied des monts Géraniens. Il se fit connaître vers l'année 570 environ [1]. Son originalité consista en ce qu'il fut le premier qui écrivit des comédies en vers [2]; rien là d'invraisemblable si l'on donne au mot comédie le sens que nous venons de lui attribuer. Un fragment d'un grammairien latin anonyme nous apprend que les comédies primitives ne dépassaient pas trois cents vers [3]. Cela nous donne une idée de ce qu'ont pu être celles de Susarion [4].

Avec Susarion, la comédie mégarienne semble être passée en Attique, soit qu'il l'y ait portée lui-même, soit qu'elle y ait été propagée spontanément de village en village [5]. D'après une tradition conservée par le marbre de Paros, elle aurait pris pied d'abord, entre 580 et 562, dans le dème d'Icarie; il est à craindre qu'il n'y ait là quelque confusion avec les débuts de la tragédie. Le plus probable, c'est que pendant tout le VI[e] siècle, elle resta confinée dans les campagnes, et qu'elle ne fut, durant toute cette période, qu'une forme, passablement grossière encore, d'une simple réjouissance rustique. S'il y eut des concours çà et là, ce furent des concours de bouf-

1. Selon le marbre de Paros, les gens du dème d'Icarie instituèrent le chœur comique, inventé par Susarion, à une date qui est aujourd'hui effacée. D'après ce qui précède et ce qui suit, cette date est comprise entre 580 et 562.

2. Didot, *Schol. gr. in Aristoph.*, Proleg. IX a : Πρῶτον οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμῳδίας ἀρχηγὸς ἐγένετο.

3. Voir *Rhein. Museum*, XXVIII, p. 418. Ce fragment est extrait d'un manuscrit de Saint-Gall. On y lit : Auctor ejus (*s.e* comoediae) Susarion traditur. Sed in fabulas, primi eam contulerunt non magnas, ita ut non excederent in singulis versus trecenos.

4. Nous possédons un fragment attribué à Susarion. Mais il faut avouer qu'à priori l'authenticité en est singulièrement invraisemblable.

5. Le fragment qui lui est attribué, s'il n'est pas de lui, est dû à quelqu'un qui se représentait Susarion comme un Mégarien parlant à des Athéniens.

Ἀκούετε λεῴ· Σουσαρίων λέγει τάδε,
υἱὸς Φιλίνου Μεγαρόθεν Τριποδίσκιος.

fonneries, organisés par un démarque ami du rire et jugés par un tribunal en gaieté. Voilà pourquoi les noms de ses représentants jusqu'au commencement du ve siècle sont ou suspects ou dénués pour nous de toute valeur littéraire, faute de renseignements [1]. Deux d'entre eux seulement méritent peut-être de n'être pas complètement passés sous silence. Myllos, selon les lexicographes et les collectionneurs de proverbes, donna lieu à l'adage « Myllos entend tout »: on l'appliquait à ceux qui, tout en faisant semblant d'être sourds, ne perdaient rien de ce qui se disait [2]. Si l'origine de cet adage est exacte, elle laisse deviner avec quelle précision indiscrète cette comédie naissante reflétait la chronique locale: c'était une joyeuse médisance qui savait tout et qui ne respectait rien. A côté de Myllos, Méson est connu par un proverbe sur l'ingratitude, qui fut gravé, dit-on, sur un Hermès. Il est assez singulier que ce proverbe soit formulé en un hexamètre [3].

Tout cela, comme on le voit, ne fait pas une histoire. C'est qu'à vrai dire, malgré des essais et des succès d'un jour, il n'y avait encore ni poètes comiques ni comédies. Ces revues bouffonnes et satiriques, adaptées à la turbulence des Dionysies des champs, n'avaient rien de durable. Le premier qui construisit vraiment des pièces

1. Euétès et Euxénidès sont nommés par Suidas (Επίχαρμος) comme des poètes athéniens contemporains d'Épicharme, c. à. d. antérieurs aux guerres médiques (πρὸ τῶν Περσικῶν) ; on n'en sait rien de plus. Tolynos de Mégare est mentionné dans l'*Etymologicum magnum* (v. Τολύνειον) comme antérieur à Cratinos.

2. Suidas : Μύλλος πάντ' ἀκούει. Cf. Hésychius. Eustathe (*Iliade*, XII, 310, et *Odyssée*, XXIII, 106), et les parémiographes Zénobius, 15, Diogénianus, VI, 40, Apost. XI, 85.

3. Zénob., II, 11. Cf. Harpocration, Ἑρμαῖ. Tout ce que relate Athénée d'après Polémon (XIV, p. 659) des inventions du mégarien Méson, des masques et des rôles créés par lui, ne peut évidemment pas se rapporter au vieux poète comique. Il doit y avoir là confusion avec un autre poète du même nom, ou peut-être avec un entrepreneur de spectacles d'un autre temps.

comiques, ce fut, comme Aristote l'atteste, le sicilien Épicharme. Il faut donc nous transporter maintenant en Sicile pour assister aux débuts de la comédie, avant de pouvoir étudier en Attique les premiers développements du même genre.

III

Il n'est pas douteux qu'au VIe siècle la comédie, sous la forme primitive que nous venons de décrire, n'ait existé en Sicile comme dans les autres parties de la Grèce. La population de l'île, telle que l'avait faite le mélange des races, était remarquable par la finesse de son esprit, par son enjouement, par ses saillies spirituelles. « Un Sicilien, dira plus tard Cicéron, n'est jamais si mal en point qu'il ne trouve à dire un bon mot [1]. » Mais, là comme ailleurs, les éléments de la comédie étaient dispersés. Ce qu'elle avait produit de plus remarquable, semble-t-il, c'étaient les iambes d'Aristoxène de Sélinonte, qui devinrent, après les innovations d'Épicharme, comme le type de « l'ancienne manière [2]. » Cette ancienne manière ne différait sans doute que fort peu de celle que nous venons de caractériser sous le nom de farce mégarienne. Qu'elle comportât un peu plus d'idées générales, cela est possible, car cela ne dépendait que de la portée d'esprit du poète. Mais elle consis-

1. Cicéron, *Verrines*, IV, 43. Cf. *Divin. in Cæcil.*, 9; *Orat.* II, 54. Voir aussi Quintilien, VI, 4, 31.

2. Héphestion (p. 45, Porson) cite ces deux vers d'Épicharme :

Οἱ τοὺς ἰάμβους καττὸν ἀρχαῖον τρόπον
Ὃν πρᾶτος εἰσαγήσαθ' Ἀριστόξενος...

Il cite aussi un vers d'Aristoxène, qui est une moquerie à l'adresse des devins : τίς ἀλαζόνειαν πλεῖσταν παρέχει τῶν ἀνθρώπων ; τοὶ μάντιες. Cf. Schol. Aristoph. *Ploutos*, 487. D'après ce passage, Aristoxène se serait servi, quelquefois au moins, du tétramètre anapestique catalectique, qui fut appelé plus tard *Aristophanien*, à cause du fréquent emploi qu'en fit Aristophane.

tait toujours en courtes scènes; des morceaux de comédie, mais point de comédie à proprement parler. Le genre futur n'existait qu'à l'état diffus; il s'agissait de le condenser, et pour cela il fallait un maître [1].

Au lieu d'un, il y en eut deux : Phormis ou Phormos de Syracuse, et, avec lui, Épicharme, le seul vraiment grand [2].

Épicharme naquit à Cos dans la seconde moitié du VI[e] siècle [3]. A l'âge de trois mois, il fut transporté à Mégare Hybla, sans doute lorsque Cadmos, tyran de Cos, quitta son pays pour la Sicile avec un certain nombre de ses concitoyens [4]. Mégare le considéra toujours comme un des siens [5]. Plus tard, il passa de Mégare à Syracuse, et, selon Suidas, il y fit représenter des pièces en 486 [6]. Devenu célèbre dans cette ville, il y demeura sous les règnes de Gélon et de son frère Hiéron et mourut à 90 ans [7]. Quelques récits nous le montrent accueilli à la cour d'Hiéron, malgré ses relations avec des hommes qui étaient suspects au tyran [8]. — Quant à Phormos, c'était un Syracusain, contemporain d'Épicharme. Familier de Gélon, il fut chargé par lui de l'éducation de ses

1. Bibl. Didot, *Sch. graec. in Aristoph.*, Prolegom. III : Οὗτος (Épicharme) πρῶτος τὴν κωμῳδίαν διερριμμένην ἀνεκτήσατο.

2. Sur Épicharme, les principales études littéraires sont celles d'Artaud (*Fragments pour servir à l'histoire de la comédie antique*, Paris, 1863), de M. J. Girard (*Épicharme*, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 août 1880; réimprimé dans les *Études sur la poésie grecque*), enfin le chapitre de M. Denis dans son ouvrage sur la comédie grecque.

3. Diog. Laërce, VIII, 3.

4. Hérodote, VI, 164. Diog. Laerce, *pass. cité*. Suidas, Ἐπίχαρμος.

5. Suidas, Ἐπίχαρμος; Aristote, *Poétique*, c. 4.

6. Nous n'avons aucune raison de mettre en doute cette date. Il n'y a donc pas lieu de supposer, comme on l'a fait, qu'Épicharme soit venu à Syracuse lorsque Gélon détruisit Mégare en 483. Bien des raisons ont pu l'y attirer plus tôt.

7. Diog. Laërce, *pass. cité*.

8. Plutarque, *De adulat. et amico*, 27; *Regum et imperator. apophthegmata, Hieron*, 5.

enfants; nous ne savons rien de sa personne ni de sa vie [1].

L'œuvre de Phormos a entièrement disparu. Celle d'Épicharme ne nous est connue que par quelques fragments et un petit nombre de témoignages. Si insuffisants qu'ils soient les uns et les autres pour une étude complète, ils ne nous permettent pas du moins de douter qu'Épicharme n'ait été un des esprits supérieurs de ce siècle, qui en compta un si grand nombre. Platon faisait de lui le plus grand nom de la poésie plaisante, comme il faisait d'Homère le plus grand de la poésie sérieuse [2].

La grande innovation d'Épicharme et de Phormos, ce fut, d'après le témoignage précis d'Aristote, d'avoir donné à la comédie une fable [3]. A vrai dire, il ne paraît guère douteux que, au temps où ils parurent, cette chose nouvelle ne fût, comme on dit, dans l'air. « La comédie, écrit encore Aristote, avait déjà quelques formes à elle, quand se produisirent les poètes qui lui sont propres et dont les noms sont restés [4]. » Parmi ces formes à elle, il y avait sans doute des essais de fictions dramatiques. Mais ce qu'on n'avait pas compris jusque-là, c'est que de telles fictions, essentiellement satiriques et bouffonnes, pouvaient être développées comme des fictions tragiques, à travers une série d'événements appropriés, jusqu'à un dénouement. La comédie, telle qu'on la concevait alors, consistait en scènes décousues, en tableaux successifs. L'idée des novateurs fut de l'assujettir à une action régulière. Bien que nous n'ayons aucune preuve

1. Suidas, Φόρμος.

2. Platon, *Théétète*, p. 152 E : Καὶ τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὅμηρος.

3. Aristote, *Poétique*, c. 5 : Τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. Cf. Suidas, Ἐπίχαρμος ὃς εὗρε τὴν κωμῳδίαν ἐν Συρακούσαις ἅμα Φόρμῳ.

4. *Poétique*, c. 5 : Ἤδη δέ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.

décisive de l'influence qui pût être exercée en cela par la tragédie, tout nous porte à croire que les grands exemples qu'elle donnait alors ne furent pas étrangers à l'heureuse tentative des deux poètes siciliens.

Il est bien probable qu'avant eux la comédie populaire, sous sa forme naïve et spontanée, s'occupait plus de réalité contemporaine que de mythologie. Toutefois les dieux et les héros n'étaient pas complètement à l'abri des moqueries qui s'adressaient surtout aux hommes. Le chant phallique mettait en scène Bacchus et son cortège. On y pouvait parler de ses aventures et de mille autres choses. Donc à côté des sujets empruntés à la vie commune, on en connaissait déjà d'autres, qui étaient mythologiques. Quand Épicharme essaya de transformer ces réjouissances bruyantes en représentations dignes d'un vrai théâtre, ces deux sortes de sujets s'offrirent à lui. Il ne dédaigna ni les uns ni les autres. D'après les titres de ses pièces, on peut rapporter au premier groupe le *Paysan*, les *Rapines*, le *Second*, l'*Espérance* ou la *Richesse*, les *Théores*, *Logos et Loginna*, la *Mégarienne*, le *Raffiné* (Περίαλλος), les *Perses*, *Pithon*, les *Marmites* ; au second, c'est-à-dire au groupe mythologique, *Alcyon*, *Amycos*, les *Bacchantes*, *Busiris*, la *Terre et la Mer*, les *Dionysos*, les *Noces d'Hébé*, *Héraclès insensé*, le *Cyclope*, *Héphestos ou le banquet*, *Ulysse transfuge*, *Pyrrha ou Prométhée*, les *Sirènes*, *Sciron*, le *Sphinx*, les *Troyens*, *Philoctète*, *Chiron* [1]. La simple comparaison de ces deux listes semble dénoter une préférence du poète pour les sujets du second groupe; c'étaient cependant, selon toute apparence, ceux qui tenaient le moins de place dans les divertissements popu-

1. Nous connaissons par leur titre 29 pièces d'Épicharme, celles qui viennent d'être énumérées. On lui en attribuait 40, mais 4 passaient pour non authentiques (Bibl. Didot, *Schol. græc in Aristoph.*, Proleg. III). Ses œuvres avaient été recueillies et divisées en dix tomes par l'Athénien Apollodore (Porph., *Vie de Plotin*, 24).

laires d'où sortit la comédie. Cela doit nous confirmer dans l'opinion que la réforme dramatique d'Épicharme lui fut principalement suggérée par quelque chose d'étranger au genre comique lui-même; et ce quelque chose ne peut être que la tragédie avec le drame satyrique. Il est très remarquable en effet que beaucoup de ces titres de comédies mythologiques se trouvent être aussi des titres de tragédies ou de drames satyriques. On peut dès lors soupçonner avec une grande vraisemblance ce qui dut se passer. Ce furent les pièces athéniennes, qui, de loin ou de près, servirent de modèles à Épicharme, et ses premières comédies furent sans doute des drames satyriques sans satyres, avec un mélange de réalisme populaire qu'on ignorait encore à Athènes. Les légendes des dieux et des héros lui offraient des actions dramatiques presque toutes faites; ce fut en les mettant à la scène qu'il apprit son métier et qu'il fit approuver au public ses innovations [1]. Celles-ci s'appliquèrent ensuite tout naturellement aux sujets que suggérait la vie réelle.

Malheureusement nous n'avons ni une pièce entière d'Épicharme, ni même une analyse d'une de ses comédies, qui nous permette de dire au juste de quelles parties elles se composaient ni comment ces parties étaient liées entre elles. Deux ou trois fragments nous laissent soupçonner seulement que ses pièces, ou du moins quelques-unes d'entre elles, étaient précédées de prologues. Parfois le poète y mettait en scène un des personnages de la comédie, à peu près comme Euripide devait le faire

1. Quel était le public d'Épicharme? aucun témoignage ne nous l'apprend; mais il est en somme évident que des œuvres de ce mérite ne s'adressaient pas à des gens grossiers. A Syracuse, comme à Athènes, le peuple remplissait sans doute la plus grande partie du théâtre, mais c'était la classe moyenne, peut-être même l'élite de la société, qui donnait le ton à cette multitude, d'ailleurs très intelligente.

plus tard dans la tragédie. A cette manière se rapporte un curieux fragment de son *Ulysse transfuge*, récemment retrouvé. Ulysse, semble-t-il, sortait du camp pour aller espionner les Troyens chez eux et il exposait ainsi aux spectateurs ce qu'il allait faire :

« Prêt à partir, je vais m'asseoir ici un instant et je dirai ce que je compte faire ; les gens avisés me comprendront. Car certes, j'estime que mon souhait est tout à fait selon la nature et le bon sens, pour peu qu'on veuille voir ce qui est vrai. Puissé-je arriver là où l'on m'a commandé d'aller ! puissé-je ensuite réussir plutôt qu'honorer mon insuccès en mourant ! Que je me tire de cette dangereuse entreprise et que j'obtienne une gloire divine en pénétrant dans la ville des Troyens ! Puis, qu'informé clairement de toutes choses, je revienne tout révéler aux divins Achéens et au cher fils d'Atrée, et que je sorte de là sain et sauf [1]. »

D'autres fois, le poète parlait de lui-même et en son propre nom. On a vu plus haut deux vers, probablement empruntés à un prologue de ce genre, où il opposait sa manière à celle de ses prédécesseurs, et notamment d'Aristoxène. Dans un autre morceau, qui consiste en cinq tétramètres trochaïques, Épicharme, pleinement conscient de la force et de la nouveauté de quelques-unes de ses pensées, déclare fièrement qu'on en conservera le souvenir et qu'un jour il se trouvera quelqu'un pour les dépouiller du mètre de la comédie et les revêtir de vêtements de pourpre [2]. De tels morceaux

1. Ce fragment, retrouvé sur un papyrus égyptien, a été publié pour la première fois par M. Gomperz en 1889, avec d'autres fragments divers provenant de la collection de papyrus de l'archiduc Régnier. M. Blass l'a commenté et corrigé dans les *Jahrbücher für classische Philologie*, 1889, p. 257. Je traduis ici d'après le texte qu'il a établi. Le morceau est composé de dix tétramètres trochaïques.

2. Diogène Laërce, III, 17. Je ne vois aucune raison pour douter de l'authenticité de ces vers. Ce qui les rend suspects, c'est qu'on a voulu y voir une allusion à Platon s'appropriant les doctrines d'Épicharme (voyez plus loin). Mais Épicharme a bien pu dire

établissent, d'une manière à peu près certaine, l'existence de prologues dans la comédie d'Épicharme. En revanche, nous ne savons même pas s'il avait un chœur à sa disposition; et quant à ses plans, il n'en est pas un seul que l'on puisse essayer de restituer avec quelque certitude [1]. Ce que nous en savons de plus précis, c'est encore ce qu'Horace nous laisse entendre, quand il dit que Plaute rivalise avec Épicharme pour le mouvement et la rapidité,

Plautus ad exemplar siculi properare Epicharmi [2].

Voisin encore de la comédie populaire, le grand poète de Mégare avait dû garder quelque chose de ses habitudes. Il est assez probable que chez lui les scènes étaient courtes, l'intrigue simple et presque élémentaire, les péripéties peu nombreuses. Ses pièces allaient vite et droit au dénouement, comme les tragédies des contemporains.

Était-ce d'ailleurs l'observation ou la fantaisie qui en faisait le principal mérite? Peut-être l'une et l'autre à la fois. Certains fragments des pièces mythologiques nous laissent entrevoir une imagination aussi variée qu'amusante. Les *Noces d'Hébé* contenaient la longue description d'une pêche miraculeuse de Poséidon et d'un banquet olympien. Le poète, pour l'écrire, avait dû évoquer en esprit l'image du marché de Syracuse, avec ses étals garnis de poissons et de coquillages, connus et inconnus, de crustacés étranges, de volailles et de gibier de toute sorte; et il avait tiré de là une sorte d'énumération pan-

cela dans un sens général. Ceux qui fabriquent après coup des allusions les font d'ordinaire plus précises.

1. Welcker a pensé que le sujet de l'*Héphestos* d'Épicharme (comme du drame satyrique d'Achéos qui portait le même titre) devait être la légende racontée dans la fable 166 d'Hygin et dans le chap. 20 du 1er livre de Pausanias. C'est là une simple conjecture.

2. Horace, *Épîtres*, II, I, 58.

tagruélique, dont nous pouvons encore sentir en quelque mesure le mérite propre. L'effet résultait surtout de l'entassement même des noms, du parti-pris imperturbable qui semblait traiter sérieusement les choses les moins sérieuses, mais il tenait aussi à la justesse intéressante de la description. Sans recherche de couleur, sans aucune intention d'imiter par la poésie les jeux de lumière et les mouvements, Épicharme y fait voir les choses, il donne l'idée de la profusion et de la variété. Au milieu de cet art descriptif, son esprit éclate à chaque instant en traits humoristiques. Point de grosse et large gaieté ; une plaisanterie vive, rapide, un peu sèche et gouailleuse, faite de malice, d'à propos gamin, l'*aliquid facete et commode dictum* que Cicéron attribue aux Siciliens [1]. Écoutons-le énumérer ses coquillages : « Des pectens, des balanes, des murex, des huîtres obstinément fermées, — pour les ouvrir, on a de la peine; mais, pour les avaler, ça passe tout seul, — des moules, des buccins et des écuelles, des anarites, fort bonnes quand on les mange, mais bien pointues quand on s'y pique... [2] » Le défilé continue, et voici venir « les cancres et les oursins, — des êtres qui, vivant dans l'eau de mer, ne savent pas nager, et s'en vont à pied tout bonnement [3]; » après eux, les « astaques et les colydènes, et un animal qui a les pieds tout petits et les bras très longs, et qui se nomme le crabe [4] » ; puis encore « les sargines, les mélanures et les ténies qu'on aime tant, minces et savoureuses, qui se contentent d'un petit feu [5]. » A peine peut-on dire en tout cela si le poète plaisante ou s'il décrit; il voit les choses telles qu'elles

1. *Verrines*, IV, 43 : Nunquam tam male est Siculis quin aliquid facete et commode dicant.
2. Didot, v. 50-54.
3. Id., v. 65.
4. Id., v. 67.
5. Id., v. 75.

sont, mais il les voit plaisamment; son badinage n'est rien, et pourtant il anime tout. Çà et là de magnifiques mots composés (μεγαλοχασμόνας τε χάννας κἠκτραπελογαστόρας ὄνους), drôles par eux-mêmes, par leur son et leurs dimensions, mais plus drôles encore par leur précision pittoresque et par le contraste de leur majesté avec le réalisme de leur signification. Épicharme a la vision nette et forte des petites choses; en plus, la moquerie prompte et légère, avec un sens de l'effet des mots, qui est d'un artiste en fait de style. Ce curieux mélange de fantaisie et de réalisme n'est nulle part plus sensible peut-être que dans quatre vers de son *Busiris*, où il représente Héraclès à table. Un narrateur quelconque le décrivait ainsi : « Rien qu'à le voir manger, c'est à en mourir de peur. Grondement sourd du gosier, fracas des mâchoires, bruit sec de molaires, grincement de canines; des narines qui sifflent, des oreilles qui s'agitent [1]. » Par ce côté de son talent, Épicharme restait voisin du simple peuple, auquel il avait emprunté la comédie, quand elle n'était rien, pour en faire quelque chose. Il lui faisait d'excellente poésie avec des matériaux vulgaires, il la tirait sans effort du marché ou du cabaret, non en se délectant dans la grossièreté, mais en se servant librement de toutes les choses vues et entendues chaque jour, qu'il agrandissait par la force naturelle de son esprit.

Ainsi doué, Épicharme ne pouvait pas ne pas prêter à ses personnages un relief frappant. Il devait exceller à les décrire à la fois par le dehors et par le dedans, saisissant d'un coup d'œil le trait caractéristique, soit dans l'âme, soit dans l'extérieur, et le développant avec son amusante faculté de grossissement. Lorsque, dans un passage de l'*Espérance*, il montrait

1. Didot, v. 13-16.

aux spectateurs un viveur qui « vidait d'un seul trait la coupe de sa vie[1] », n'était-ce pas résumer en un mot énergique tout un caractère? Il nous reste de la même pièce quatorze vers, dans lesquels un parasite se faisait connaître lui-même par une sorte de confession à la fois joyeuse et navrante. Il y fait les honneurs de sa bassesse avec un cynisme de bouffon; et pourtant, sous cette légèreté effrontée, la misère du vice apparait crûment. Cette façon de peindre est d'un maître.

« Je dîne avec quiconque veut de moi ; il suffit de m'inviter ; — et même avec qui ne me veut pas ; l'invitation est superflue. A table, je suis plein d'esprit, je fais rire tout le monde, et je loue celui qui reçoit. Si quelqu'un s'avise de le contredire, je m'emporte, moi, contre ce quelqu'un, et je me charge de la querelle. Ensuite, quand j'ai bien mangé et bien bu, je m'en vais. Point d'esclave qui m'accompagne, la lanterne à la main. Je chemine, non sans faux pas, à travers l'ombre, tout seul. Si par hasard, je rencontre la garde, je tiens pour une grande faveur des dieux que ces gens-là ne me frappent pas et qu'ils se contentent de me cingler à coups de bâton. Et quand j'arrive enfin chez moi tout moulu, je me couche sur la dure, et tout d'abord je ne peux pas dormir, jusqu'à ce qu'enfin le bienfait du vin pur se fasse sentir à mes esprits[2]. »

Si une heureuse fortune nous avait conservé le *Paysan*, les *Rapines*, la *Mégarienne*, que de bonnes et franches peintures de ce genre n'aurions-nous pas, où revivraient pour nous quelques-uns des types les plus curieux du peuple grec de Sicile! Le costume des gens, leur allure, leurs gestes, leur démarche n'y seraient pas moins vivement dessinés que leurs mœurs. Trois vers fort mutilés de la *Mégarienne* nous laissent entrevoir l'amusant croquis d'une femme maigre et anguleuse, caricaturée lestement en deux ou trois comparaisons avec une verve spirituelle. On croit la voir « plate en

1. Id., v, 28.
2. Didot, v. 29-43.

avant, pointue en arrière comme une raie, sèche comme un scorpion, avec la tête osseuse d'un cerf [1]. » Celui qui a écrit cela avait dans l'imagination quelque chose de la netteté mordante et de l'âpre fantaisie d'Archiloque.

De pareilles comédies étaient nécessairement pleines de philosophie, puisqu'elles étaient pleines de vérité. Mais les témoignages anciens font d'Épicharme un philosophe dans un sens plus spécial. Diogène Laërce lui a donné une place dans ses *Vies des philosophes*; il le range parmi les Pythagoriciens. Il est clair qu'en le traitant ainsi, il suivait une tradition, qui est d'ailleurs confirmée dans une certaine mesure par un bon nombre de fragments subsistants. Ce serait toutefois en exagérer la portée que d'attribuer aux comédies d'Épicharme une tendance pythagoricienne très nettement caractérisée [2]. On comprend mal comment un genre populaire et plaisant aurait pu se prêter à l'exposé de doctrines abstraites ; et si, par impossible, ce miracle eût été réalisé, nul doute que ces comédies enseignantes n'eussent fait à ce titre plus de bruit dans le monde qu'elles n'en firent effectivement. Leur auteur aurait été classé à part comme

1. Didot, v. 129-132.

2. Cette question a été discutée et résolue avec de notables divergences d'opinion par MM. Jules Girard et Denis dans les ouvrages cités plus haut. L'erreur qui a fait d'Épicharme un philosophe proprement dit remonte à l'antiquité. Le sicilien Alkimos avait composé un ouvrage en quatre livres, pour démontrer que Platon avait emprunté à Épicharme tout l'essentiel de sa philosophie. C'était là un paradoxe de sophiste, suggéré par un patriotisme peu intelligent. Diogène Laërce (III, 9-17) nous a fait connaître ce curieux traité par des extraits assez nombreux : il en résume ainsi l'idée maîtresse : Πολλὰ δὲ καὶ παρ' Ἐπιχάρμου τοῦ κωμῳδιοποιοῦ προσωφέληται (ὁ Πλάτων), τὰ πλεῖστα μεταγράψας. Les fragments d'Épicharme recueillis par Alkimos à l'appui de sa thèse, et cités plus loin, prouvent simplement qu'avant Platon plusieurs des idées qu'il a faites siennes étaient déjà en germe chez quelques esprits distingués.

un poète d'une nature exceptionnelle, et ni Platon ni Aristote ne l'auraient considéré comme le père de la comédie proprement dite. Épicharme était certainement un esprit très réfléchi, que la philosophie contemporaine avait touché. Il s'en occupait pour son plaisir personnel, et il dut par suite y faire allusion souvent dans ses pièces. Il a pu être ainsi un véritable philosophe de la scène comique, comme Euripide plus tard fut un philosophe de la scène tragique. Ce fut la réputation qu'il s'acquit de son vivant; et celle-ci fut cause qu'après sa mort on composa sous son nom des écrits pythagoriciens, qui, grâce à l'opinion établie, purent lui être attribués sans trop d'invraisemblance [1]. Ces écrits ont été tenus pour authentiques par Diogène Laërce [2]. L'erreur est évidente; mais elle ne s'expliquerait pas si la nature du génie d'Épicharme, telle qu'elle se révélait dans ses pièces, ne l'eût rendue possible. Voilà pourquoi il n'y a vraiment aucune raison de tenir pour suspects la plupart des vers philosophiques qui nous sont parvenus sous son nom, presque tous d'ailleurs portant nettement son empreinte.

Quelques-uns de ces vers sont isolés. Affirmations métaphysiques, jetées en passant; comme celle-ci : « C'est l'esprit qui voit, c'est l'esprit qui entend; tout le reste est sourd et aveugle [3]. » Ou, plus souvent, sentences morales, brèves et frappantes : « Il est bon de se taire, en présence de gens qui valent mieux que nous [4]. » — « Sobriété et défiance, c'est là le nerf de la sagesse [5]. » — « La peine est le prix auquel les dieux nous vendent les biens [6]. » — D'autres fois, ce sont

1. Athénée, XIV, p. 648 D.

2. Diogène Laërce, VIII, 3 : Οὗτος ὑπομνήματα καταλέλοιπεν ἐν οἷς φυσιολογεῖ, γνωμολογεῖ, ἰατρολογεῖ.

3. Müllach-Didot, 253.

4. Id., 251.

5. Id., 255.

6. Id., 256.

de petits groupes de vers, où éclate tout à coup une pensée élevée ou simplement piquante. Il disait, à propos de la mort d'un homme : « Son être qui était composé s'est décomposé; il est reparti vers l'endroit d'où il était parti, la terre retournant à la terre, le souffle vers les hauteurs. Quel sujet de plainte en cela? Je n'en vois aucun [1]. » Et à propos du mariage : « Se marier, c'est à peu près la même chose que jeter trois fois les dés au hasard en demandant six ou trois (?). Si tu trouves une jeune fille de bonnes mœurs, sans défaut grave, tu seras heureux en ménage; mais si tu en rencontres une qui aime à sortir, à bavarder, à dépenser, tu auras pour toute ta vie, en guise de femme, une élégante calamité [2]».

D'autres passages plus étendus nous font assister à de véritables discussions philosophiques. L'influence de la dialectique naissante y est sensible. Épicharme voulait évidemment donner à son public le régal de ces argumentations subtiles et pleines de surprises qu'on inventait alors dans l'école et qui enchantaient déjà presque tous les Grecs, nés discuteurs. D'ailleurs, comme Socrate devait le faire un peu plus tard, il savait, par des exemples familiers, leur donner une forme populaire. Un personnage, peut-être Ulysse, s'exprimait ainsi dans une de ses pièces :

« Eumée, la sagesse n'est pas le privilège de quelques-uns :

1. Id., 263.

2. Id., 280. — Le mérite des sentences d'Épicharme était universellement reconnu dans l'antiquité. Tout le monde lui faisait des emprunts. Jamblique, *Vie de Pythag.* 166 : Οἵ τε γνωμολογῆσαί τι τῶν κατὰ τὸν βίον βουλόμενοι τὰς Ἐπιχάρμου διανοίας προφέρονται καὶ σχεδὸν πάντες αὐτὰς οἱ φιλόσοφοι κατέχουσιν. Cf. Didot, *Schol. græca in Aristoph.* Prol. III : τῇ δὲ ποιήσει γνωμικός. C'est aussi pour la finesse précise de son esprit que Cicéron le loue, dans un passage de ses *Tusculanes* (I, 8) : Sed tu mihi videris Epicharmi, acuti nec insulsi hominis, ut Siculi, sententiam sequi.

tout ce qui vit est doué de raison. Dans la race des coqs, que font les femelles? Sois-y attentif, et tu verras qu'elles ne mettent pas au monde leurs petits tout vivants; elles couvent leurs œufs, et ainsi leur donnent la vie. Ce qu'est cette sagesse, la nature seule le sait; car c'est elle-même qui s'instruit spontanément [1]. »

Voici, dans d'autres morceaux, la méthode interrogative, l'échange des objections et des réponses. Un personnage, qui fait le maître, démontre à un disciple quelconque que tout change sans cesse, sauf les dieux; les mots de commencement et de fin n'ont point de sens : il n'y a que l'être éternel, toujours changeant : ce sont les idées d'Héraclite, traduites en un langage aisé à comprendre.

« A. Les dieux ont toujours été : il n'y a pas eu de temps où ils ne fussent pas. Ce que nous voyons est toujours semblable, à travers la série des formes qui se répètent. — B. Mais on dit pourtant que le chaos fut le premier des dieux par l'ordre de la naissance. — A. Et comment cela se pourrait-il? D'où tirerait son existence un être qui serait venu le premier? Non, point de chose qu'on puisse appeler première, non plus que seconde, de toutes celles dont nous parlons. La vérité, la voici. Prends un nombre quelconque, pair ou impair, et ajoute à ce nombre une unité, ou encore répète-le deux fois; penses-tu qu'il sera encore ce qu'il était? — B. Non certes. — A. Et de même, si à une longueur d'une coudée, il te plaît d'ajouter une autre longueur, ou au contraire d'y retrancher quelque chose, la première longueur n'existera plus. — B. En effet. — A. Eh bien, applique ce principe aux hommes : l'un grandit, l'autre décroît; chez tous, le changement est incessant. Or ce qui change naturellement et ne reste jamais dans le même état est autre dans sa forme actuelle que dans celle qui a disparu. Et pareillement, toi et moi, nous étions autres hier, nous sommes autres aujourd'hui, autres encore demain, et jamais les mêmes, selon notre raisonnement [2]. »

1. Didot, 206-212.
2. Diog. Laërce, III, 10.

Le fragment qui suit est plus dialectique encore. On y sent le procédé éléatique des distinctions subtiles, qui semblent d'abord naïves, quand elles se prennent aux choses communes, mais d'où se dégagent peu à peu des définitions abstraites. Il y manque une prémisse qu'on peut rétablir ainsi : « A. Agir n'est-il pas le propre de l'homme? — B. En effet. » Ceci posé, la discussion continue ainsi :

« A. L'aulétique, n'est-ce pas une action? — B. Sans aucun doute. — A. Donc l'aulétique est un homme. — B. Oh, pour cela, je le nie. — A. Eh bien, voyons : et l'aulète? Qu'est-il selon toi? N'est-ce pas un homme, lui? — B. Assurément. — A. En ce cas, ne crois-tu pas qu'il y a là une distinction applicable au bien? Le bien est un certain type d'action qui existe par soi-même. Qu'un homme en soit instruit et le connaisse, celui-là devient bon. Il en est de lui comme de l'aulète qui devient tel quand il a appris l'aulétique, du danseur quand il sait danser, du vannier quand il sait tresser, et en général, de tous ceux qui pratiquent telle profession de ce genre que tu voudras ; l'homme n'est point l'art, mais c'est un homme de l'art [1]. »

La finesse ingénieuse de l'esprit, le goût du raisonnement, l'agilité de l'argumentation, voilà donc des qualités qui étaient aussi manifestes chez Épicharme que la malice facétieuse et l'observation. Il aimait à faire discuter ses personnages entre eux, et, comprenant tout, il les laissait dans leurs entretiens toucher à tout. Cela n'empêchait pas que ses comédies ne fussent en somme de vraies et simples comédies ; mais on y apercevait çà et là comme des dessous et des lointains de philosophie contemporaine, qui faisaient dire que le poète était lui-même philosophe.

A peine pouvons-nous aujourd'hui parler de la versification d'Épicharme. Dans les fragments que nous pos-

1. Diog. Laërce, III, 14.

sédons, c'est l'iambique trimètre qui domine. Il n'est pas douteux que ce ne fût là le mètre ordinaire du dialogue dans ses comédies. Toutefois le métricien Héphestion atteste que deux de ses drames, aujourd'hui entièrement perdus, les *Choreuontes* et l'*Epinikion*, étaient écrits d'un bout à l'autre en anapestiques tétramètres. Cela donne l'idée d'un dialogue où régnait un mouvement singulièrement énergique. D'autre part, nous savons par deux fragments, cités ou mentionnés plus haut, qu'il usait aussi du tétramètre trochaïque, rythme particulièrement rapide. Les ressources de sa versification étaient donc assez variées. Un seul de ses fragments nous laisse apercevoir quelques traces de rythmes lyriques [1].

La langue qu'il faisait parler à ses personnages était naturellement celle des villes doriennes de Sicile. Il est bien probable que le dialecte populaire lui-même y avait sa part, dans quelques rôles au moins [2] : c'était là une des conditions nécessaires du genre. Toutefois les fragments que nous possédons nous permettent d'affirmer qu'en général le langage d'Épicharme était plutôt le dorien tempéré, qui servait sans doute à la bonne société de Syracuse [3]. C'était une façon de parler familière, mais non commune ni grossière. Il semble que l'influence de l'iambe des Ioniens, d'Archiloque en particulier, se soit exercée à cet égard sur le poète de Syracuse pour lui donner plus de liberté, en lui offrant un choix plus étendu. D'ailleurs il puisait aussi, comme tous les poètes grecs, à la source commune de l'antique poésie, épique et lyrique, et bien que la nature même de son

1. Athénée, IV, p. 183.
2. Sur le dialecte d'Épicharme, voir Ahrens, *De dialecto dorica*. Jamblique, *Vie de Pythagore*, 241 : Τὸν Ἐπίχαρμον τῶν διαλέκτων ἀρίστην λαμβάνειν τὴν Δωρίδα.
3. Celui qu'Ahrens appelle *mitior Doris* (p. 423).

art l'obligeât à se montrer discret dans ses emprunts, c'était cependant encore un accroissement de ses ressources.

L'habileté d'Épicharme à employer celles dont il disposait était grande. Presque tous ses fragments nous montrent un écrivain qui a le sens le plus vif de la valeur des mots, aussi bien de celle qu'ils ont naturellement que de celle qu'on peut leur donner en les rapprochant, en les opposant, en les détachant, en les accumulant. Il faut citer en ce genre l'amusante gradation où un convive racontait les suites d'un banquet.

« A. On sacrifie, puis on dîne ; après le dîner, on boit. — B. Voilà une bien jolie fête, à mon gré. — A. Après boire, on chante ; après les chansons, on se dispute ; après la dispute, on plaide ; après la plaidoirie, on est condamné, et après la condamnation, la prison, les fers aux pieds et l'amende [1]. »

Épicharme se sentait adroit à jouer avec les mots, et il aimait à faire preuve de cette adresse. Son esprit, fin et précis, prenait plaisir aux distinctions et aux antithèses. Quelques-unes sont fortes et frappantes : « Habile à parler, non tu ne l'es pas; tu n'es qu'incapable de te taire [2]. » D'autres sont vives, piquantes, mais d'une finesse trop dialectique peut-être : « Tantôt j'étais au milieu d'eux, tantôt à côté d'eux [3]. » D'autres enfin sont de véritables jeux de mots, un peu puérils comme tous les jeux de mots [4]. A cette finesse se joignaient des qua-

1. Athénée, II, 36, C.

2. Aulu-Gelle, I, 15. Cf. Stobée, *Florilegium*, I, 14 : Οὐ μετανοεῖν, ἀλλὰ προνοεῖν χρὴ τὸν ἄνδρα τὸν σοφόν.

3. Démétrius, *De elocutione*, 24 : Τοκά μέν ἐν τήνοις ἐγών ἦν, τοκὰ δὲ πάρ τήνοις ἐγών. Peut-être aussi, comme le fait observer Démétrius, n'était-ce là qu'une fausse antithèse, par laquelle Épicharme se moquait du procédé de l'école.

4. Par exemple les trois vers cités par Athénée II, 49 C, où il joue sur τρίπους, τετράπους et Οἰδίπους. Cf. aussi le fragment cité plus haut (p. 592, note 2) avec le jeu de mots sur συνεκρίθη, διεκρίθη et ἀπῆνθεν, ἦνθεν.

lités supérieures qu'attestent les passages cités plus haut, la force d'une part et l'enjouement satirique de l'autre. Descriptions plaisantes, reparties vives, réflexions brèves et moqueuses; l'entrain et la spontanéité partout; quelque chose de libre, de dégagé, de toujours prêt, qui manifestait un esprit supérieur. Par là, Épicharme a révélé à la Grèce la vraie nature de la comédie. Il a été le maître des grands Attiques, et quand Platon le mettait au-dessus d'eux à côté d'Homère, c'était justice. Mais cela ne veut pas dire qu'il les ait surpassés en ce qu'ils ont de propre et d'excellent. Autant que nous pouvons en juger, il semble que chez lui il y ait eu peut-être plus de force de pensée, mais moins de grâce naturelle. Çà et là, on le voit abuser de ses moyens. Il les laisse trop paraître, et il les répète jusqu'à les faire confondre avec des procédés. Dans sa grandeur incontestable, une perfection suprême lui manque, celle qui consiste à se défier de l'art lui-même, ou à l'identifier tellement à la nature qu'il se confonde avec elle.

IV

Si gaie que fût parfois la comédie d'Épicharme, ce n'était pas une comédie populaire à proprement parler. Elle avait de hautes ambitions, et par là même elle laissait le champ libre à un autre genre, plus simple, plus rapproché du terre à terre de la réalité commune, Ce fut le mime [1], qui nous est malheureusement fort peu connu.

1. Parmi les travaux critiques relatifs à ce sujet, il faut citer surtout la thèse de M. Heitz, *Des mimes de Sophron*, Strasbourg, 1851 ; l'ouvrage de Fuhr, *De mimis Græcorum*, Berlin, 1860 ; l'article de Forster sur Sophron et Platon, *Rhein. Museum*, 1875, p. 316 ; et enfin l'étude de M. Denis dans son ouvrage sur la comédie grecque.

Il eut pour principaux représentants Sophron et Xénarque.

Le premier semble avoir été un homme d'un talent indiscutable[1]. Né à Syracuse, il dut y vivre au milieu du peuple, en fin observateur, tout en étant lui-même au-dessus de ceux qu'il observait. D'après Suidas, il fut contemporain d'Euripide[2]. Ses pièces, intitulées *mimes*, se divisaient en deux groupes, les mimes d'hommes (μῖμοι ἀνδρεῖοι) et les mimes de femmes (μῖμοι γυναικεῖοι), ainsi distingués d'après les personnages qui y figuraient. Il n'y avait guère d'action à proprement parler dans ces petites pièces; chacune d'elles se réduisait probablement à quelques scènes entre deux personnages, toujours les mêmes. Rien ne peut nous en donner une idée plus vive ni plus juste que les *Syracusaines* de Théocrite, cet amusant dialogue qui est expressément désigné par un scoliaste comme imité d'un mime de Sophron. Point de situations dramatiques, mais de simples prétextes, une visite, une rencontre, une emplette, une fête, une bousculade, n'importe quoi. Et, là-dessus, un entretien vif, sans cesse changeant, où chaque mot était un trait de mœurs. Cela semblait fait avec rien, et ce rien était pourtant substantiel et charmant. Quelques titres des œuvres de Sophron nous ont été conservés; il y en a de peu intelligibles; mais d'autres ont leur valeur, tels que ceux-ci : le *Pêcheur de thons*, les *Vieillards*, le *Pêcheur et le Paysan*, les *Ravaudeuses*, les *Pêcheurs*, les *Femmes qui attirent la lune*, les *Sorcières*, les *Femmes aux fêtes de l'Isthme*, les *Femmes à table*. Toutes ces pièces étaient

1. La notice de Suidas est notre unique source biographique, et elle se réduit à presque rien. Suidas distingue deux Sophron, ce qui paraît être une simple bévue de sa part.

2. Suidas dit « contemporain de Xerxès et d'Euripide. » Il est probable que le premier de ces deux noms rappelle simplement que Sophron naquit, comme Euripide, au temps de la seconde guerre médique, vers 480.

en prose, ce qui permettait à l'auteur d'imiter de plus près la réalité; mais cette prose rappelait la poésie par un habile emploi de rythmes variés, qui s'y trouvaient rapprochés sans règle fixe [1]. Le langage dont il usait était le dorien populaire; nous en pouvons juger encore par une centaine de fragments, malheureusement très courts. Diogène Laerce rapporte que Platon se délectait à lire Sophron, qu'il l'introduisit à Athènes et qu'il l'a imité dans ses dialogues [2]. Il n'y a rien là qui doive nous étonner, malgré la différence des genres. La grâce alerte et spirituelle du Syracusain devait être pleine de charme et de suggestion pour le maître du dialogue attique. Et ce goût du philosophe nous indique bien en quel sens l'œuvre de Sophron était populaire: il représentait le peuple dans ses pièces, mais il est plus que douteux qu'il écrivît pour lui. Cette fine peinture de ses mœurs et cette spirituelle imitation de son langage ne pouvaient être bien goûtées que par la bonne société de Syracuse.

Après Sophron, le même genre fut cultivé avec moins d'éclat par son fils Xénarque [3], dont nous ne savons à peu près rien. Le mime demandait une main singulièrement habile et légère. Médiocrement traité, il était exposé à devenir ou grossier ou insipide. D'ailleurs la

1. Le passage d'Aristote (*Poétique*, c. 1) est fort obscur. Suidas (Σώφρων) dit expressément que ses mimes étaient en prose : Εἰσὶ δὲ καταλογάδην διαλέκτῳ Δωρίδι. Mais le scoliaste de Grégoire de Nazianze (*Chant d'exhortation à une vierge*, éd. Bill) s'explique ainsi : Ἐν τούτῳ τὸν Συρακούσιον μιμεῖται· οὗτος γὰρ μόνος ποιητῶν ῥυθμοῖς τε καὶ κώλοις ἐχρήσατο ποιητικῆς ἀναλογίας καταφρονήσας. M. Christ (*Anthologia carminum christianorum*, Prolegom., p. XIV) a expliqué cette scolie. Il admet que Sophron se servait de membres rythmiques, mais qu'il les assemblait à sa fantaisie, sans tenir compte des lois ordinaires et des règles d'affinité (ποιητικῆς ἀναλογίας καταφρονήσας). De là résultait quelque chose d'intermédiaire entre la prose et la poésie.

2. Diogène Laërce, III, 18. Cf. Suidas, Σώφρων.

3. Aristote, *Poétique*, c. 1. Suidas, s. v. Ῥηγίνους τοὺς δειλούς.

matière même qu'il mettait en œuvre n'était pas fort abondante ; un seul homme d'esprit a bien pu l'épuiser. Xénarque semble l'avoir tourné en satire morale et politique. En ce cas, ce fut une chose nouvelle, qui eut peut-être son mérite, mais ce ne fut plus le mime proprement dit, dont la grâce propre consistait à n'être au service d'aucune idée. Nous le retrouverons d'ailleurs plus loin, un peu transformé sans doute, entre les mains d'Hérodas.

CHAPITRE XI

FORMATION DE LA COMÉDIE ANCIENNE

SOMMAIRE

I. Commencements de la comédie attique. Établissement des concours publics. Contrôle de l'État. — II. Tendances caractéristiques de la comédie. Bouffonnerie et fantaisie. Censure des choses du jour : mœurs publiques, politique, lettres et arts. L'*ancienne comédie*. — III. Prédécesseurs d'Aristophane. Chionidès, Magnès, Ecphantidès. Cratinos. Cratès et Phérécratès. Poètes secondaires. — IV. Les concours de comédie. La mise en scène. Le chœur comique. Les acteurs. — V. Structure intime de la comédie. Division en parties. Prologue ; épisodes ; rythmes du dialogue. Chants du chœur : parodos, parabase, stasima; rythmes lyriques. — VI. L'action : la fable comique et la satire. Le chœur et les personnages. — VII. Langue de la comédie ancienne.

I

La comédie avait pris forme en Sicile, grâce à Épicharme et à Phormos, quand éclata la seconde guerre médique. Mais, dans la Grèce propre et en particulier à Athènes, elle n'existait encore qu'à l'état rudimentaire, telle que l'avaient faite Susarion et ses successeurs immédiats. Ce fut seulement après les victoires de Salamine et de Platées, lorsque la terreur de l'invasion fut écartée, qu'elle se transforma là aussi, entraînée dans l'essor universel des esprits. On peut considérer les cinquante années qui vont de 480 à 430 comme la période d'organisation féconde qui rendit possibles les chefs d'œuvre d'Aristophane. Mais, dans cette période même, il faudrait distinguer, pour être tout à

fait exact, un premier âge, obscur encore et mal délimité, où se fait le principal travail, et un second, où la comédie est déjà en possession de presque toutes ses ressources. L'un est celui de Chionidès, d'Ecphantidès et des inconnus du même temps, et il s'étend à peu près de 480 à 460 ; l'autre est celui de Magnès, de Cratinos, de 460 à 430 environ.

L'exemple décisif vint de Sicile, cela est incontestable [1]. Mais on peut se demander si, à défaut de cet exemple, le génie attique n'aurait pas trouvé en lui-même l'idée créatrice dont il avait besoin. La tragédie et le drame satyrique étaient alors sortis d'enfance ; les œuvres d'Eschyle et de Pratinas donnaient chaque année au public athénien une plus haute idée de l'art dramatique. Comment les formes plus humbles de cet art, celles qui s'attardaient encore dans les villages, n'auraient-elles pas été attirées par la force secrète de ces grandes œuvres vers l'idéal commun qui s'élevait sans cesse ?

Par malheur, il est tout à fait impossible de suivre ces progrès obscurs et spontanés. Aristote lui-même ne le pouvait déjà plus, tant ils avaient laissé peu de traces [2]. La comédie ne voulait pas qu'on la prît au sérieux ; on riait de ses bouffonneries, mais nul ne se souciait de noter ce qu'elle gagnait d'année en année [3].

L'innovation capitale fut l'adoption définitive d'une fiction dramatique. Il est plus que probable que déjà

1. Aristote, *Poétique*, c. 5 : Τὸ μὲν οὖν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν.

2. Aristote, *Poétique*, c. 5 : Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται.

3. *Ibidem* : Ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν. Sur ces commencements, voir Poppelreuter, *De comediæ atticæ primordiis particulæ duæ*, 1893. Indiquons aussi, dès à présent, comme utile à consulter sur beaucoup de points de l'histoire de la comédie, l'ouvrage de Wilamowitz, *Observationes criticæ in comœdiam græcam*, Berlin, 1870.

ceux qui jouaient la farce mégarienne avaient des noms de convention et représentaient des personnages fictifs ; mais ces rôles incohérents, sans action suivie, n'étaient que des prétextes à bouffonnerie. L'exemple des Siciliens et celui des poètes tragiques contemporains firent sentir l'avantage qu'on aurait à renforcer cette fiction. Dès lors chaque pièce dut avoir son idée fondamentale, d'où naissait une action plus ou moins régulière, distribuée entre des personnages qui avaient chacun une physionomie propre. En ce genre, bien des essais durent se succéder. Entre l'incohérence primitive et l'unité parfaite, il y avait des degrés à l'infini, et nous ignorons absolument comment on les parcourut.

Cette innovation ou ce progrès en impliquait plusieurs autres : l'emploi des masques, qui donnait à chaque rôle bien défini son caractère personnel, la division de la pièce en une certaine série de parties assujetties à une régularité nouvelle, enfin la fixation du nombre des acteurs. Nous étudierons plus loin la structure qui finit par sortir de ce travail d'organisation intime. Dès à présent, il est bon de dire qu'il se produisit alors une fusion singulièrement curieuse entre deux éléments très divers. La comédie, toute rudimentaire qu'elle fût encore au temps des guerres médiques, avait pourtant ses habitudes et par conséquent ses formes à elle. En se transformant, elle s'appliqua du mieux qu'elle put à imiter la tragédie. Il résulta de là une structure mixte, dans laquelle le plan tragique se superposa tant bien que mal à l'incohérence très vivante des créations primitives. C'est là le fait capital dont nous essaierons tout à l'heure de saisir les témoignages irrécusables dans l'organisation définitive du genre. Aristote semble l'avoir reconnu implicitement dans le passage déjà cité, qui, à coup sûr, s'applique plus directement en-

core à la comédie attique qu'à la comédie sicilienne : « La comédie avait déjà quelques formes à elle, quand se produisirent les poètes qui lui sont propres et dont les noms sont restés [1]. » On ne saurait trop regretter qu'il ne nous ait pas donné plus d'éclaircissements sur cette période de végétation organique, dont l'intelligence nous expliquerait si bien tout ce qui a suivi.

En même temps que la comédie se constituait ainsi, elle se faisait reconnaître par l'État. « Il fallut bien du temps, dit Aristote, avant que l'archonte donnât un chœur pour la comédie ; jusque-là, c'était la bonne volonté des gens qui faisait tout [2]. » Un fragment d'inscription mutilée nous permet d'affirmer que ce fait important eut lieu avant la dernière victoire d'Eschyle, c'est-à-dire avant 458 ; mais il peut être antérieur de plusieurs années [3]. Il est à remarquer d'ailleurs qu'Aristote parle de l'archonte et par conséquent des fêtes urbaines. Auparavant, la comédie, qui était née dans les fêtes rurales, ne figurait qu'aux Dionysies des dèmes ; là, elle ne pouvait être subventionnée par l'État, mais rien n'empêchait les dèmes riches et populeux de lui donner autant d'éclat qu'il leur plaisait. Il est probable qu'il en fut ainsi. La comédie à ses débuts semblait indigne de la ville [4] ; mais elle régnait dans les campagnes. Gagnant chaque année du terrain, elle fit en quelque sorte le siège d'Athènes, y pénétra par les faubourgs, et enfin vint s'installer victorieusement à

1. Cité plus haut, p. 441, note 4.

2. *Poétique*, c. 5 : Καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν.

3. CIA, II, 971 fr. a. [Ξε]νοκλείδης ἐχορήγει, Μάγνης ἐδίδασκεν · τραγῳδῶν Περικλῆς Χολαργεὺς ἐχορήγει, Αἰσχύλος ἐδίδασκεν. — Ribbeck (*Anfänge und Entwickelung des Dionysoscultus in Attica*, Kiel, 1869 ; p. 18) admet que le concours de comédie fut établi en 460 ; Bergk (*Rheinisches Museum*, XXXIV, p. 301 et suiv.), en 464 ; tout cela est assez arbitraire.

4. Aristote, *Poétique*, c. 3 : Ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως.

côté de la tragédie dans les grandes représentations urbaines vers la fin de la vie d'Eschyle.

Toutefois quelque chose des anciens sentiments subsista fort longtemps, sinon toujours, à son égard. L'État, qui accueillait la comédie, la tenait jusqu'à un certain point en mépris et en suspicion. Une loi, dit-on, interdisait aux membres de l'Aréopage de composer des pièces comiques[1]. En outre, en se mêlant de politique, la comédie s'attira plusieurs fois de mauvaises affaires. Sans parler des accusations dont certains poètes comiques furent personnellement l'objet, nous savons que, sous l'archontat de Morychidès, en 440, une loi fut portée qui interdisait de prendre pour sujets de pièces les actes des hommes du jour ; elle ne fut abrogée qu'au bout de trois ans, en 437[2]. Vingt-et-un ans plus tard, en 416, la même prohibition était renouvelée sur la proposition de l'orateur Syracosios[3]. Cela suffit à prouver tout au moins que la comédie avait d'assez nombreux ennemis qui la guettaient, et qu'il suffisait d'une occasion pour leur donner la majorité[4].

Malgré cela, une fois reconnue par l'État, elle prit en peu d'années un éclat inattendu. Alors se produisirent des poètes dignes de ce nom, et par eux les tendances caractéristiques du genre se révélèrent. Avant d'aller plus loin, il importe de les noter ici. Quand nous en viendrons aux hommes, la part personnelle de chacun dans l'œuvre commune sera le plus souvent impossible à déterminer; raison de plus pour essayer de dire par où ils se ressemblent tous.

1. Plutarque, *Gloire des Athéniens*, 5 Didot : Τῶν δὲ δραματοποιῶν τὴν μὲν κωμῳδοποιΐαν οὕτως ἄσεμνον ἡγοῦντο καὶ φορτικὸν ὥστε νόμος ἦν μηδένα ποιεῖν κωμῳδίας Ἀρεοπαγίτην.

2. Schol. *Acharn.* 67.

3. Schol. *Oiseaux*, 1297, d'après un fragment de Phrynichos le comique (fr. 26 de Kock).

4. Sur la loi contestée qui supprima la comédie ancienne, voir plus loin le début du chapitre XIII.

II

Issue de fêtes rustiques, et de fêtes en l'honneur du vin, la comédie athénienne nous apparaît d'abord avec un caractère de grossièreté populaire, dont elle mettra près d'un siècle à se débarrasser. En fait de bienséances, elle n'en connaît aucune ; elle déborde de sensualité. Les gros mots, les propos orduriers lui sont ordinaires. Ce serait trop peu que de parler ici de gaillardise ou d'humeur grivoise ; elle est obscène dans toute la force du terme, et elle l'est avec délectation. Son excuse, c'est l'ivresse : il n'y a pas pour elle de convenances dans les actes, parce qu'il n'y a pas de réalité dans ses conceptions. A beaucoup d'égards, elle ressemble à un rêve insensé et saugrenu, au rêve d'un homme qui aurait trop bu et qui parlerait dans un demi-sommeil. Son imagination va par saillies, tantôt poussée par les plus bas instincts et réalisant en images ou en actions tout ce qu'il y a de plus grossier, tantôt prenant l'essor follement, vivant avec les oiseaux et dans les nuages, créant des êtres fantastiques et leur faisant faire mille choses bouffonnes. Elle serait intolérable, si elle était dans son bon sens. Ce qui la sauve, c'est qu'elle se tient en pleine extravagance et nous y transporte avec elle.

L'ivresse attique est toujours l'ivresse, mais pourtant elle est attique. La partie animale de l'humanité s'y laisse voir comme dans toute autre, mais avec quelques caractères distinctifs. Elle a certains traits en plus, d'autres en moins. Moins de lourdeur et d'affaissement moral, moins de violence ; elle n'écrase pas l'homme, elle n'en fait pas une brute déchaînée et stupide ; moins de réflexion aussi, et par suite nulle tristesse ; car elle n'est pas le demi-oubli ensommeillé

des maux quotidiens, qui craint le réveil ; elle est au contraire une exaltation joyeuse de la bonne nature, un essor de vitalité plus intense et plus libre. Un dieu l'aime, la protège, l'encourage, l'égaye, et elle le sait; elle a elle-même quelque chose de divin ; elle est une des formes de l'inspiration. Sa fantaisie est vive, hardie, folâtre et charmante. Elle raisonne avec cette subtilité abondante qui est proprement grecque ; mais le raisonnement ne la retient pas : elle se moque de la logique aussi joliment qu'elle en use. Elle crée des êtres sans consistance, des actions sans suite, des paroles sans liaison ; mais ces extravagances ont de la force et de la saveur, ces êtres incohérents sont vivants et amusants, et, chose curieuse, ce désordre n'est point confus. Là est peut-être son caractère le plus distinctif. La clarté native de l'esprit attique perce à travers la folie dionysiaque et l'illumine tout entière. Rien de nuageux ni d'épais : la raison ne dort pas dans cette ivresse comme dans une sorte de nuit, elle s'y joue plutôt comme dans une atmosphère brillante, s'élançant où il lui plaît, libre, capricieuse, avec une grâce incomparable.

N'attendons pas de la comédie grecque, tant qu'elle sera possédée de ce délire, une étude sérieuse de la vie. Dédaignant la vraisemblance, elle est impropre à peindre les mœurs. Elle ne sait point représenter les hommes tels qu'ils sont. Le simple ridicule ne lui suffit pas; il faut qu'elle le pousse jusqu'à la charge. L'exagération folle, la fantaisie à outrance, voilà son élément. Toutefois, ce qui fait sa valeur morale, c'est que, sous cette fantaisie, on aperçoit clairement un fond de vérité.

La comédie rustique, le comos des Dionysies champêtres, n'était qu'une forme bachique de l'iambe. Elle s'attaquait aux hommes et aux choses, la verve et l'in-

solence satirique lui étant aussi naturelles que la gaieté. Plus elle s'était perfectionnée, plus cette tendance primitive s'était accusée. Nous avons cité le proverbe relatif à Myllos : comme lui, la comédie avait l'oreille fine et entendait tout. Quand elle eut pris pied dans Athènes, elle y devint par profession une école de satire. Le lieu s'y prêtait merveilleusement. « Athènes, comme on l'a dit, était à la fois une grande ville et une petite ville; tous les citoyens s'y connaissaient, se coudoyaient chaque jour sur la place publique, dans les gymnases, les portiques[1]. » Certaines boutiques de barbiers achalandés étaient de vraies ruches où bourdonnait du matin au soir la médisance[2]. Une sorte de gaminerie publique aiguillonnait incessamment les esprits. Il y avait des réputations faites, à tort ou à raison, de sottes plaisanteries, dont il était convenu qu'on devait rire. La comédie n'avait qu'à prendre. Naturellement la portée de ses critiques variait à l'infini. Depuis la simple charge bouffonne, qui convient à une revue, jusqu'à la censure hardie des mœurs publiques ou de la politique du jour. C'était une nécessité intime pour la comédie que de s'attaquer aux choses vivantes. Montrer le côté ridicule de tout ce qui était admiré, voilà le rôle qui excitait le plus son ambition, parce qu'il lui faisait le mieux sentir sa puissance. Elle était en quelque sorte par nature l'envers de l'admiration du jour. Le décret de 440, cité plus haut, prouve assez de quelle liberté injurieuse elle se crut en droit d'user, bien avant Aristophane; et, comme nous le verrons, tout le théâtre de Cratinos, d'Aristophane, d'Eupolis et de leurs contemporains atteste que cette liberté, quand elle lui

1. H. Weil, *Journal des Savants*, 1838, p. 536.

2. Schol. *Oiseaux*, 300 : Ὁ δὲ Σποργίλος ἦν κουρεύς· μνημονεύει αὐτοῦ Πλάτων ἐν Σοφισταῖς.

Τὸ Σποργίλου κουρεῖον, ἔχθιστον τέγος.

fut rendue, ne parut nullement amoindrie par la leçon sévère qu'elle s'était attirée [1].

C'est par cette tendance satirique que la comédie du ve siècle touche à la réalité contemporaine. Elle y vise trois objets principaux : les mœurs publiques, la politique, les lettres et les arts.

En fait de mœurs, elle ne peut peindre, avec sa manière hyperbolique et fantaisiste, que les choses les plus générales. Tout ce qui est délicat, intime, tout ce qui n'éclate pas au dehors lui est à peu près interdit. En revanche, les innovations plus ou moins bruyantes, les doctrines qui font scandale, les manières de vivre qui rompent avec les vieux usages, voilà son domaine. Elle est forcément pour la tradition, car la tradition, tant qu'elle est acceptée par l'opinion publique, ne prête pas au ridicule : elle est contraire aux nouveautés, car les nouveautés sont l'éternelle matière de moqueries offerte à cette défiance nécessaire de la raison moyenne qui s'appelle le bon sens public. Dans cet ordre d'idées, le rôle que s'attribue la comédie à Athènes, c'est de faire appel à ce bon sens et de lui montrer à grands traits, par des images frappantes et bouffonnes, l'extravagance, réelle ou apparente, des nouveautés, en même temps que leurs conséquences futures. Par là même, elle est condamnée à défigurer tout ce qu'elle touche; si elle était juste ou modérée, elle cesserait d'être comique. Ce parti pris fait sa force, mais c'est aussi son défaut. Au fond, il y aura toujours une certaine vulgarité dans ses critiques, car elle s'adresse à des esprits vulgaires : il faut qu'elle frappe fort et qu'elle grossisse tout, c'est la condition même de son succès. Elle pourra faire preuve de finesse dans maint

1. Isocr. *Paix*, 14 : Ἐγὼ δ' οἶδα μὲν ὅτι.. δημοκρατίας οὔσης οὐκ ἔστι παρρησία, πλὴν ἐνθάδε μὲν τοῖς ἀφρονεστάτοις..., ἐν δὲ τῷ θεάτρῳ τοῖς κωμῳδοδιδασκάλοις.

détail, mais elle doit s'en garder dans ses intentions générales et dans l'ensemble de ses effets.

En politique, son attitude est analogue. Elle a besoin de faire appel à des sentiments très répandus et très prompts qui répondent immédiatement à la moindre excitation; et il faut qu'elle s'en prenne à des choses dont tout le monde soit disposé à se moquer. Voilà pourquoi elle est résolument de l'opposition. Chez un peuple vif, spirituel et impressionnable, l'opposition est une seconde nature. Tous les mécontentements, privés ou publics, justes ou injustes, toutes les déceptions, toutes les jalousies même l'entretiennent et l'excitent. Et cela est particulièrement vrai des démocraties. Observez ce que Platon aurait appelé l'âme démocratique; vous y découvrirez un fond inépuisable de soupçons, d'humeur dénigrante et moqueuse, qu'une main habile n'a guère de peine à mettre en mouvement. La comédie le sent, et c'est de cela qu'elle fait son office [1]. Non qu'il soit

1. M. Couat, dans son remarquable ouvrage sur *Aristophane et la comédie attique*, a récemment cherché à expliquer cette attitude de la comédie par des considérations différentes, sans méconnaître d'ailleurs ce que vaut celle-là. Il fait ressortir ingénieusement l'influence secrète de l'aristocratie, il montre l'archontat entre ses mains, les poètes dans sa clientèle, l'opinion publique sous sa direction, en matière littéraire tout au moins. Je ne sais si tout cela est bien sûr. Mais je remarque que les poètes comiques ont attaqué l'aristocratie là où elle prêtait à rire; ils se sont moqués des socratiques qui étaient des aristocrates, de la jeunesse dorée et de ses débauches; ils avaient donc leur franc parler à son égard. Aristophane ne s'attaquait-il pas indirectement à elle dans sa *Lysistrata*, lorsqu'il faisait rire du *Proboulos*? Mais en somme ils ne pouvaient pas lui reprocher d'accaparer les places à son profit, ni de flatter le peuple pour s'enrichir; la δωροδοκία n'était point son fait; or c'est là toujours le grand reproche qui a prise sur les foules, qui les passionne et qui les fait rire, celui qu'Aristophane utilise contre Cléon et que les orateurs se jetaient mutuellement à la tête. En outre, comme M. Couat l'a fort bien remarqué lui-même (p. 56) d'après l'auteur du *Traité de la république athénienne*, attribué à Xénophon, la démocratie n'aime pas les supé-

juste de l'accuser de mauvaise foi systématique ou de mauvais desseins; elle suit sa nature; elle obéit à la force des choses, voilà tout. Et, en agissant ainsi, elle fait du bien et du mal sans le savoir : du mal, en grossissant des griefs vains, en multipliant les calomnies, en remuant de méchantes passions ; du bien, en montrant le danger, en signalant la tendance qui s'exagère, en prévenant l'abus au moment où il devient dangereux. On peut condamner tel ou tel poète comique dans tel ou tel cas particulier, mais condamner la comédie en général pour son attitude politique, c'est méconnaître les nécessités mêmes de la nature humaine et la façon profonde dont le bien s'y lie au mal. Quant à l'admiration de quelques-uns pour la longanimité du peuple athénien en face de satires qui l'atteignaient lui-même, il y a tout lieu de craindre qu'elle ne soit naïve. Gardons-nous de supposer qu'à Athènes plus qu'ailleurs une multitude impatiente, mobile, tapageuse, s'il en fût, aurait laissé passer paisiblement, par je ne sais quel respect idéal pour la liberté, des moqueries qui l'auraient offensée. Des hommes ainsi faits, il n'y en a eu nulle part, pas plus en Grèce qu'en aucun autre pays. Si les Athéniens écoutaient et applaudissaient les poètes comiques, c'est qu'à tout prendre ceux-ci exprimaient en les faisant rire des idées que la masse des spectateurs approuvait. Sans doute, il pouvait bien se faire que, dans ses conclusions lointaines et sous-entendues, tel poète dépassât les idées de son public. Mais ces conclusions n'étaient pas en jeu ; c'était son secret à lui, que la postérité a peut-être le tort de croire con-

riorités ; elle devient vite jalouse de ceux qu'elle a élevés, et il ne lui déplait pas qu'on fustige ses chefs de temps à autre pour les ramener à l'humilité. *Républ. athén.*, 18 : 'Ολίγοι δέ τινες τῶν πενήτων καὶ τῶν δημοτικῶν κωμῳδοῦνται, καὶ οὐδ' οὗτοι ἐὰν μὴ διὰ πολυπραγμοσύνην καὶ διὰ τὸ ζητεῖν πλέον τι ἔχειν τοῦ δήμου· ὥστε οὐδὲ τοὺς τοιούτους ἄχθονται κωμῳδουμένους.

naître, quand elle l'ignore; pour les contemporains, il n'y avait là qu'une série de moqueries bien venues, qui donnaient satisfaction à leur jugement intime ou à leur malignité, tout en les amusant prodigieusement.

Les arts contemporains, poésie, musique, sont encore un des objets familiers des moqueries de la comédie. Et, dans ce domaine aussi, toujours par les mêmes raisons, elle est l'amie du passé, le défenseur attitré des habitudes prises, s'appuyant sur le goût moyen pour faire rire de ceux qui cherchent du nouveau. Les audacieux qui changent la vieille musique ou ceux qui sur le théâtre renouvellent, comme Euripide et Agathon l'antique tragédie, elle les tourne en dérision sans se lasser jamais. Mais, en matière littéraire, ce n'est pas seulement la nouveauté qui lui paraît prêter au ridicule. Tout ce qui dépasse la mesure commune, tout ce qui est pompeux, orné, tout ce qui sent l'artifice, même le plus légitime, et la convention, même la plus naturelle, tout cela lui est bon pour s'en moquer; la tragédie en particulier. Ces personnages héroïques, ces grands sentiments, cette éloquence solennelle, ce langage archaïque et si éloigné de l'usage courant, autant de particularités, qui lui ménagent, si elle sait les contrefaire à propos, les contrastes les plus imprévus et les plus amusants. La comédie est donc pleine de la tragédie : elle la parodie à tout propos. C'est, entre les éléments dont elle se compose, celui dont les modernes se rebutent le plus aisément; mais c'était à coup sûr un de ceux qui plaisaient le plus au public athénien. L'allusion, que nous cherchons dans une note, éclatait pour lui avec une force comique irrésistible. Ce qu'il avait entendu tout récemment dans la bouche d'un acteur tragique, il le retrouvait soudain, transposé de la façon la plus drôle, dans celle d'un bouffon : une analogie de situations, des gestes imités, des intonations contrefaites, il n'en fal-

lait pas plus pour que le fou rire s'emparât de l'immense assistance.

De tout cela résulte que la comédie du ve siècle, toute folle et fantaisiste qu'elle paraisse, est pourtant une comédie raisonneuse et doctrinaire. Elle manifeste, plus qu'aucun autre genre peut-être, le goût des Grecs pour les questions générales. Ce qui l'inspire visiblement, c'est bien moins le souci de l'utilité pratique, le désir toujours un peu naïf de corriger les hommes, que le plaisir de la polémique. Elle aide à plaider pour une opinion, non par des arguments sérieux, — sa nature même ne s'y prêtant pas, — mais par des effets dramatiques et bouffons. La verve comique est chez elle en toute occasion au service d'une thèse. C'est là ce qui la caractérise principalement. Les personnalités, les hardiesses de toute sorte ne sont, à le bien prendre, qu'une chose secondaire, car elles ne sont qu'un moyen. Toutefois c'est à ces personnalités et à l'essor capricieux de l'imagination, tantôt dans la licence grossière, tantôt dans la fantaisie légère et gracieuse, qu'elle doit sa physionomie propre.

Cette comédie remplit les deux derniers tiers du ve siècle. On l'appelle l'*Ancienne Comédie*, pour la distinguer des autres formes du même genre, qui ont successivement paru au siècle suivant. Nous pouvons à présent parler de ses principaux représentants, et, d'après le peu que nous en savons, essayer de montrer ce que chacun d'eux a fait pour lui donner le caractère général que nous venons de décrire [1].

1. Outre l'*Historia critica* de Meineke, on peut consulter encore sur ces poètes Bergk, *Commentationes de reliquiis comoediae atticae*, Leipzig, 1838.

III

Chionidès et Magnès sont cités par Aristote comme les deux plus anciens poètes comiques athéniens qui méritent d'être nommés; ils étaient tous deux, d'après son témoignage, un peu postérieurs à Épicharme [1]. On peut conclure de là, comme nous l'avons déjà fait observer, que la comédie athénienne ne prit vraiment son essor qu'après les guerres médiques.

Chionidès toutefois commença, selon Suidas, à faire représenter ses pièces huit ans avant la bataille de Salamine [2]. Si ce renseignement est exact, il est probable que ce fut avec peu de succès. Sa notoriété ne s'établit que quelques années plus tard. Elle ne semble pas d'ailleurs avoir été jamais brillante. Aristophane, quand il mentionne, dans la parabase des *Chevaliers*, ses plus illustres prédécesseurs, ne nomme pas Chionidès. Trois de ses comédies nous sont connues par leurs titres : les *Héros*, les *Mendiants*, les *Perses* [3]. Les dix ou douze vers isolés qui nous restent sous son nom ne sont peut-être pas tous authentiques, et ceux qui paraissent l'être nous renseignent bien peu sur son mérite. Deux de ces vers nous laissent deviner une vive remontrance d'un père à son fils; deux autres, une plainte assez plaisante du jeune homme, mécontent de faire campagne sous la pluie et dans la boue [4]. Si peu que ce soit, nous entrevoyons là des parties au moins de vraie comédie.

1. Aristote, *Poétique*, c. 3 : Ἐπίχαρμος ὁ ποιητής, [οὐ] πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος. Bien entendu, il ne faut pas conclure de là qu'Épicharme était mort quand Chionidès et Magnès se firent connaître. Il suffit, pour qu'Aristote ait pu parler ainsi, que la réputation d'Épicharme fût établie quand les poètes athéniens étaient encore inconnus.

2. Suidas, Χιωνίδης.

3. *Ibidem*.

4. Fragm. 1 et 2, Kock.

Le nom de Magnès a plus de relief[1]. Un peu plus jeune que Chionidès, il fut vainqueur au concours de comédie dans la dernière période de la vie d'Eschyle[2]. Suidas ne lui attribue que deux victoires; un autre témoin en mentionne onze, et cela semble confirmé par la façon dans Aristophane parlait de lui en 424 : — « Je savais, dit-il, ce qui est arrivé à Magnès, quand lui vinrent les cheveux blancs. Nombreux pourtant étaient les trophées qu'il avait dressés, vainqueur de ses rivaux[3]. » Magnès fut donc vraiment le poète comique à la mode pendant une série d'années[4]. Mais, en vieillissant, sa verve s'affaiblit, et son succès se changea en désastre. C'est encore Aristophane qui nous l'apprend, et en même temps il nous donne une idée des inventions de son prédécesseur : « C'est en vain qu'il parlait pour vous séduire toutes sortes de langages, qu'il jouait du luth, battait des ailes, faisait le Lydien, se déguisait en cinips, teignait ses vêtements en peau de grenouille ; il ne plaisait plus ; et à la fin, déjà sur l'âge, — par un malheur qu'il n'avait pas connu dans sa jeunesse, — il fut chassé de la scène, lui, vieillard, parce que sa verve railleuse l'avait abandonné[5]. » Voilà en bien peu de mots toute une vie de poète, brillante et triste. Magnès dut être un homme d'imagination, qui sut donner les formes de la plus folle fantaisie à la vieille satire dionysiaque. Tant que ses inventions se renouvelèrent, il amusa le peuple ; mais la force de la pensée lui manquait ; on se lassa de ses bouffonneries, et on s'aperçut alors qu'une fois cela écarté il ne restait rien. D'après ce passage d'Aristophane et d'autres témoigna-

1. Suidas, Μάγνης. Cf. Schol. Aristophane, *Chevaliers*, 520.
2. Voir le témoignage épigraphique cité plus haut, p. 463, note 3.
3. Didot, *Schol. græc. in Aristoph.*, Proleg., III.
4. *Chevaliers*, 520 : Ὃς πλεῖστα χορῶν τῶν ἀντιπάλων νίκης ἔστησε τροπαῖα.
5. *Chevaliers*, même passage.

ges, on peut restituer les titres de quelques-unes de ses comédies : les *Joueurs de luth*, les *Oiseaux*, les *Lydiens*, les *Cinips*, les *Grenouilles*, *Dionysos*, la *Jardinière*, le *Titacide* (nom d'une tribu athénienne). Ils suffisent à montrer que l'art de Magnès consistait en partie à inventer pour ses choreutes des travestissements fantastiques et qu'en ce genre il a légué à ses successeurs plus d'une idée qu'ils n'ont pas laissée perdre [1].

Nous pourrions passer sous silence Ecphantidès, dont nous ne savons à peu près rien, et son serviteur Choerilos, qui l'aidait, dit-on, à composer de mauvaises pièces, si un fragment de leur œuvre commune n'était à signaler. C'est celui où Ecphantidès se défendait de faire un drame à la mode mégarienne. « J'en ai assez, disait-il, des comédies mégariennes, et je rougis de faire une pièce à la façon de Mégare [2]. » Un tel scrupule marque une date. La comédie athénienne rougissait de ses origines : c'est qu'elle prenait conscience de sa valeur propre et de ses hautes destinées.

Il lui manquait encore un homme supérieur. Elle le trouva en la personne de Cratinos. La renommée littéraire de celui-ci ne semble avoir commencé qu'assez tard [3] : ses succès sont circonscrits entre la mort de Cimon (449) et l'année 423, date de la représentation de

1. Les fragments de Magnès, à peu près insignifiants, sont en outre d'une authenticité suspecte.

2. Fr. 2, Kock. Traduit d'après la restitution de Kock, fort incertaine d'ailleurs.

3. D'après le Pseudo-Lucien (*Cas de longévité*, 25), Cratinos aurait vécu 97 ans. S'il est mort en 422, il serait né par conséquent en 519. Mais Aristote (*Poétique*, c. 3) nomme Chionidès et Magnès comme les plus anciens poètes comiques athéniens de quelque renom, et Aristophane (*pass. cité*) mentionne Magnès avant Cratinos. Les succès de Cratinos n'ont donc pu commencer que vers 450 environ. Il aurait eu alors près de 70 ans : cela est si invraisemblable qu'il y a lieu de douter du renseignement fourni par le Pseudo-Lucien.

sa dernière pièce, qui précéda de peu le terme de sa vie [1]. Il était athénien de naissance. On nous le représente comme un homme qui aimait le luxe et la bonne chère [2]. Aristophane, son jeune rival, s'est moqué de son goût pour le vin, et lui-même paraît avoir passé condamnation sur ce point dans sa comédie de la *Bouteille*. On lui prêtait encore d'autres vices. Que ces imputations fussent vraies ou non, c'était à coup sûr un tempérament exubérant, tout animé d'une sève ardente et joyeuse. Aristophane, dans la parabase de ses *Chevaliers*, nous le dépeint en quelques traits frappants. Cratinos est pour lui une sorte de torrent impétueux : « Il roulait avec un grand bruit d'acclamations à travers le pays plat, et, renversant tout sur son passage, il emportait pêle-mêle les chênes et les platanes et ses ennemis déracinés [3]. » Lui-même s'est dépeint d'une manière analogue : « Par Apollon ! quel flot de paroles ! Un bouillonnement d'eau jaillissante ! Douze embouchures au lieu d'une bouche ! Tout un Ilissos dans un gosier ! Que vous dirai-je ? Si vous ne lui mettez un tampon dans la gorge, il va tout inonder de sa poésie [4]. » Sous cette fantaisie, on devine une nature exceptionnelle. Il fit jouer, dit-on, vingt et une comédies et fut neuf fois vainqueur [5]. Si l'on en croyait Aristophane, Cratinos, comme son prédécesseur Magnès, aurait cessé de plaire au peuple dans sa vieillesse. En 424, dans la parabase des *Chevaliers*, le jeune poète représentait méchamment son vieux rival comme un instrument délabré qui se disjoint et ne vaut plus rien. Toutefois nous savons que, cette année même, Cratinos était encore

1. *Cas de longévité*, même passage. Cf. *Chevaliers*, argument.
2. Suidas, Κρατῖνος.
3. *Chevaliers*, 526 et suiv.
4. Fragm. 186 Kock.
5. Suidas, Κρατῖνος.

mis par les juges au second rang, et que, l'année suivante, il prenait une éclatante revanche avec sa comédie de la *Bouteille*. On est donc autorisé à dire, malgré Aristophane, que, jusqu'à la fin, il resta égal à lui-même.

Les rares et pauvres fragments qui subsistent de ses œuvres ne permettent guère de l'apprécier. C'est surtout en interprétant les jugements des anciens qu'on peut se faire quelque idée de son rôle.

Un grammairien anonyme nous dit : « Ceux qui les premiers établirent la comédie sur le territoire athénien (je veux parler de Susarion), ceux-là introduisaient leurs personnages au gré de leur fantaisie et toutes leurs inventions n'étaient que bouffonneries. Cratinos survint, et tout d'abord il mit fin au caprice en assignant à la comédie trois acteurs ; en outre, au plaisir qu'elle procurait déjà, il sut joindre le profit, en censurant les hommes malhonnêtes et en les flagellant au nom de tous avec le fouet de la comédie. Toutefois, lui aussi, il se ressentait encore de la manière ancienne et même du caprice primitif [1]. » Il est impossible de prendre cela au pied de la lettre; car Aristote affirme qu'on ne savait pas au juste qui avait fixé le nombre des acteurs comiques; quant aux censures, il est bien évident qu'elles tenaient à la nature même de la comédie et remontaient par conséquent jusqu'à ses origines. Ce témoignage ne prouve donc qu'une seule chose, mais une chose d'importance : c'est que Cratinos fut le premier grâce auquel la comédie apparut comme un genre constitué, ayant ses lois, ses habitudes prises, assujetti à une forme à peu près constante, et cela avec un air de liberté, de hardiesse et de grandeur qui fit oublier soudain tout ce qui avait précédé. D'autres poètes avant lui avaient usé de la raillerie; mais celui-ci avait une façon de railler, qui

1. Didot, *Schol. gr. in Aristophan.*, Prolegom. V.

était d'un maître. « Cratinos, dit un critique ancien, marchant sur les traces d'Archiloque, fut âpre dans ses invectives. La raillerie ne se dissimule pas chez lui, comme chez Aristophane, sous une grâce qui atténue la brutalité de la censure. Toute simple, sa critique s'avance, comme on dit, à front découvert contre les malhonnêtes gens [1]. » La nouveauté était là, dans le génie de l'auteur et non dans la nature des attaques. Nul encore n'avait frappé si rudement, avec une si fière conscience de sa valeur personnelle et une si haute intelligence de son rôle. La comédie devenait une puissance, et elle le sentait.

Mais ce qui faisait sa force, ce n'était pas seulement la franchise de l'attaque, c'était aussi le mérite tout nouveau de l'invention. Cratinos était un vrai poète, d'un génie libre et fécond [2]. Il excellait à trouver la forme dramatique d'une idée. Des ébauches de comédies surgissaient en foule de son imagination puissante, toutes vives, riches et plaisantes ; il savait tourner et retourner un même sujet en mille manières ingénieuses et fortes [3]. Créateur, il l'était d'instinct et sans cesse, comme Eschyle, auquel on a pu le comparer [4]. Un jour, il mettait en scène tout un chœur d'Archiloques, déchaînant ainsi contre les vices contemporains une véritable meute de critiques acharnés ; une autre fois, il évoquait le vieux législateur Solon, qui venait, approuvé par un chœur de Chirons, censurer ses compatriotes.

1. Didot, *Schol. græc. in Aristoph.*, Prolegom. II. Le même critique, Platonios, dit un peu plus loin, dans le même morceau, πικρὸς λίαν et il cite comme une chose connue « la vigueur de Cratinos », τὸ σφοδρὸν τοῦ Κρατίνου.

2. Didot, *Sch. gr. in Aristoph.*, Proleg. III : Γέγονε δὲ ποιητικώτατος.

3. Didot, *Schol. gr. in Arist.*, Proleg. II : Πολὺς δὲ καὶ ταῖς τροπαῖς τυγχάνει· εὔστοχος δὲ... ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν δραμάτων καὶ διασκευαῖς.

4. *Ibid.*, Proleg. III : Κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτῆρα.

De telles conceptions étaient des trouvailles dramatiques. Pour en tirer parti, le poète n'avait qu'à se laisser aller à l'essor spontané de son génie. Sa fougue et une sorte de grandeur naturelle le faisaient comparer aux acteurs de dithyrambes; Aristophane l'appelait comme eux « un mangeur de taureaux [1] »; il leur ressemblait par l'élan, par l'audace, dans les sentiments et sans doute aussi dans le style. Le lyrisme lui était naturel; quelques-uns de ses chants étaient dans toutes les bouches [2]. S'il eût été tout à fait maître de lui-même, la comédie ancienne entre ses mains aurait atteint la perfection. Mais sa fougue l'égarait. Il avait trop d'idées et pas assez d'art pour mener une action : « A mesure qu'il va, dit le critique ancien déjà cité, il tire en tous sens et déchire lui-même son plan, et il ne sait pas remplir un drame conformément à ce qu'il annonce d'abord [3]. » Dans ces conditions, ses pièces devaient être des ébauches puissantes plutôt que des œuvres achevées.

Il s'en faut de beaucoup que les titres et les fragments de ses comédies nous permettent toujours d'en deviner le sujet. D'une manière générale, son œuvre devait peu différer par l'intention dominante de celle d'Aristophane. Il attaquait les hommes d'État du jour, notamment Périclès [4], s'emportait contre la mollesse nouvelle des mœurs [5], contre les riches débauchés [6], censurait les cultes étrangers et les pratiques superstitieuses [7]. C'étaient là ses sujets préférés. Mais, comme

1. *Grenouilles*, 343 : Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου.
2. Aristoph., *Chevaliers*, pass. cité.
3. Didot, *Sch. gr. in Arist.*, Proleg. II.
4. *Fugitives*, fr. 56 Kock (3 Didot) ; *Femmes thraces*, 71 Kock (1 Didot).
5. *Les Efféminés*, *les Richesses*, *les Chirons*.
6. *Les Archiloques*, fr. 11 Kock (13 Didot).
7. *Les Femmes thraces*, *Trophonios*.

Aristophane aussi, il ne dédaignait pas de critiquer les poètes et les artistes contemporains. Les sophistes étaient particulièrement l'objet de ses attaques, comme inventeurs d'arguties et comme corrupteurs de l'antique discipline. En somme, le fouet dont nous avons parlé était levé sur tout ce qui attirait trop l'attention dans la cité, et, quand il frappait, c'était pour la défense des vieilles mœurs. Une fois pourtant, il se défendit lui-même. Sa comédie de la *Bouteille* (Πυτίνη) était une apologie personnelle, et une apologie contre Aristophane. Celui-ci lui avait reproché d'être un buveur : Cratinos ne répondit pas non, mais il prouva spirituellement que le bon vin n'avait pas encore noyé son génie.

Ce que nous entrevoyons encore de l'action de cette pièce, en essayant d'en combiner les fragments, nous donne au moins une idée de la façon dont Cratinos composait et du genre de ses inventions. Il s'y était représenté comme marié à la Comédie. Celle-ci se plaignait d'être délaissée par lui pour l'Ivresse et se décidait à lui intenter un procès. Des amis intervenaient, la Comédie irritée leur exposait ses griefs, Cratinos se justifiait, et sans doute l'affaire finissait par s'arranger [1]. Tout cela était traité avec une verve dont nous pouvons encore juger par quelques vers qui subsistent. Allégoriques ou réels, tous les personnages étaient également vivants et passionnés.

A côté de cette comédie militante, on en voit apparaître une autre chez Cratinos. Elle est représentée principalement par les *Ulysses*, parodie de l'*Odyssée*. C'était une pièce sans chants du chœur, sans parabase ; en outre,

1. Ce plan nous est indiqué par le scoliaste d'Aristophane, *Chevaliers*, 400. Les fragments s'y rapportent assez bien. Voir la restitution de M. Denis dans son *Histoire de la comédie grecque*. Lucien a imité la *Bouteille* de Cratinos dans sa *Double accusation*.

on ne s'y moquait de personne; l'auteur se contentait d'y parodier Homère, qui n'avait rien à craindre [1]. On a supposé, avec beaucoup de vraisemblance, qu'un si grand changement dans les habitudes de la comédie ancienne ne s'expliquait pas par un simple caprice. Nous avons dit qu'en 440 une loi restreignit les libertés de la comédie, et que ce régime de compression dura quatre ans. Cette loi fut sans doute la raison impérieuse qui décida Cratinos à changer de manière pendant quelque temps [2].

Sauf cette exception, plus curieuse en somme qu'importante, le caractère propre de la comédie, telle qu'il l'avait faite, c'était la satire des choses du jour. Chez lui, cette satire s'attaquait aux personnes en les nommant ou en les désignant clairement; mais cela n'était pas indispensable; et un autre poète de ce temps, Cratès, comprit que la comédie pouvait garder sa valeur morale sans dégénérer en une sorte de pamphlet.

« Cratès, dit Aristote, fut le premier à Athènes qui rompit avec le genre iambique et mit sur la scène des pièces à tendance générale et de pures fictions [3]. » D'abord acteur, ce fut en jouant les comédies de Cratinos que Cratès se sentit poète à son tour; et, tout en profitant des leçons de son maître, il sut être original. Sa première victoire semble être de 445 [4]; sa mort est antérieure aux *Chevaliers* d'Aristophane (424). Dans la parabase de cette pièce, ce dernier s'exprime ainsi à son sujet : « Quelles colères et quelles rebuffades de votre

1. Didot, *Schol. græc. in Arist.*, Proleg. I (Platonios) : Οἱ 'Οδυσσεῖς Κρατίνου καὶ πλεῖστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε χορικὰ οὔτε παραβάσεις ἔχοντα. Il s'agit de pièces de la comédie moyenne, dont il rapproche les *Ulysses*. Un peu plus loin dans le même morceau : Οἱ γοῦν 'Οδυσσεῖς Κρατίνου οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι, διασυρμὸν δὲ τῆς 'Οδυσσείας τοῦ 'Ομήρου.

2. Meineke, I, 43 : Bergk, *Commentat. in reliq. com. att.*, 142.

3. *Poétique*, c. 5 : Τῶν δὲ 'Αθήνησιν Κράτης πρῶτος ἦρξεν ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους.

4. Eusèbe, *Chronique*, Ol. LXXXIII, 4.

part Cratès n'a-t-il pas eu à supporter? Lui qui vous servait à peu de frais un repas léger, pétrissant pour vous d'ingénieuses inventions qui suffisaient à sa sobriété. Avec cela, il était le seul qui tînt bon, échouant quelquefois, mais quelquefois aussi réussissant[1]. » Une seule de ses comédies nous est connue par des fragments suffisants pour nous laisser deviner son mérite propre. Elle avait pour titre les *Bêtes sauvages* (Θηρία). Les animaux y parlaient, comme dans les fables d'Ésope, et ils conseillaient aux hommes de ne plus les manger[2]. Deux personnages rêvaient tout haut à une sorte de vie merveilleuse où l'on n'aurait plus besoin d'esclaves, l'homme étant servi par les animaux ou même par les ustensiles domestiques devenus intelligents[3]. L'invention est vraiment fort gaie et les détails sont amusants. Nous sommes là en pleine fantaisie; voilà bien ces « discours généraux » ces « fictions pures », dont parle Aristote. Plus d'injures, plus de personnalités; point de grosses bouffonneries non plus; une plaisanterie modérée et ingénieuse, sous laquelle on devine une pensée philosophique et morale, à peine satirique. C'était vraiment, comme le dit Aristophane, un régal léger pour le public ordinaire de Cratinos, mais un régal qui devait plaire aux délicats.

Au nom de Cratès il faut joindre celui de son imitateur Phérécratès, qui est déjà presque un contemporain d'Aristophane. Sa première victoire semble dater de 438[4]. La plus célèbre de ses pièces, les *Sauvages* (Ἄγριοι), fut jouée en 420[5]. « Rivalisant avec Cratès, dit un critique ancien, il s'abstint des injures, et se fit un succès en

1. *Chevaliers*, 337 et suiv.
2. Fragm. 17 Kock (3 Didot).
3. Fr. 14 et 15 Kock (1 et 2 Didot).
4. Didot, *Schol. gr. in Aristoph.*, Proleg. III : Φερεκράτης ὁ Ἀθηναῖος νικᾷ ἐπὶ Θεοδώρου (au lieu de θεάτρου, correction de Dobrée, admise par Dindorf et Meineke, *Histor. critic.* p. 530).
5. Athénée, V, 218 D.

imaginant des sujets nouveaux et en inventant des fictions [1]. » Ce genre, parallèle au premier, gagnait donc du terrain. Phérécratès, en le cultivant, mérita d'être appelé un poète « vraiment attique » ἀττικώτατος[2]. Quelques-uns des fragments assez nombreux de ses pièces nous donnent en effet l'idée d'un écrivain spirituel et inventif. Sa comédie des *Sauvages* était à la fois très plaisante et très philosophique. On y voyait un chœur de misanthropes, dégoûtés de la société et de ses institutions, qui s'en allaient vivre parmi de vrais sauvages; mais la sauvagerie, qui les charmait de loin, leur semblait bientôt, à l'épreuve, odieuse et intolérable[3]. Une telle comédie était certainement une satire : c'était la satire des rêveurs qui décrient l'association humaine et qui prônent un état de nature purement imaginaire. D'autres inventions ingénieuses se laissent à demi apercevoir dans les fragments ou sous les titres expressifs de ses *Transfuges* (Αὐτόμολοι), de ses *Vieilles* (Γρᾶες), de son *Précepteur d'esclaves* (Δουλοδιδάσκαλος), de ses *Hommes fourmis* (Μυρμηκάνθρωποι). Un passage de ses *Mineurs* (Μεταλλῆς) contient une description, en trente-trois vers, d'un royaume infernal transformé par le poète en pays de cocagne[4]. Tout cela permet de croire que Phérécratès aurait gagné à être mieux connu; mais, dans l'état de nos renseignements, ce serait lui donner trop d'importance relative que d'insister davantage.

Contentons-nous de mentionner Téléclidès, Hermippos et son frère Myrtile, Philonidès enfin, tous, à peu de chose près, poètes du même temps, prédécesseurs im-

1. Didot, *Schol. gr. in Arist.*, Proleg. III : Ἐζήλωκε Κράτητα καὶ αὖ τοῦ μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη, πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ηὐδοκίμει, γενόμενος εὑρετικὸς μύθων.

2. Phrynichos le sophiste, dans Ét. de Byzance, p. 43.

3. Platon, *Protagoras*, p. 327 D. On voit par ce passage que ces sauvages formaient le chœur (οἱ ἐν ἐκείνῳ τῷ χορῷ μισάνθρωποι.

4. Fragm 108 Kock (1 Didot).

médiats d'Aristophane et continuateurs de Cratinos. Les vives railleries des deux premiers sur le compte de Périclès doivent être rappelées pour bien montrer le ton ordinaire et la hardiesse accoutumée qui prévalaient alors dans la comédie[1]. Celle-ci avait ses habitudes prises, ses formes normales, ses sujets préférés; elle était donc vraiment constituée. Avant de parler d'Aristophane et de ses contemporains, essayons de montrer rapidement ce qu'était cette constitution dramatique.

IV

Lorsque l'État, comme nous l'avons dit, prit à son compte les concours de comédie après les guerres médiques, il se régla dans l'ensemble sur ce qu'il faisait déjà pour la tragédie. De là des ressemblances d'organisation qui nous dispensent d'insister sur beaucoup de choses déjà exposées[2].

Les occasions de représentations étaient en somme les mêmes. On jouait la comédie dans les dèmes aux Dionysies rurales; on la jouait en ville aux Lénéennes et aux grandes Dionysies. Le concours des Lénéennes semble avoir été le plus brillant au ve siècle, c'est-à-dire au temps de la comédie ancienne. Nous avons vu que la tragédie, pour une cause ou pour une autre, avait délaissé cette fête pendant une partie au moins de ce siècle : elle appartenait donc en propre à la comédie. Aux grandes Dionysies au contraire les deux genres paraissent avoir été constamment associés. Nous nous sommes expliqués déjà au sujet de l'ordonnance probable du spec-

1. Téléclidès, fr. 42 Kock (Inc. fabul. 4 Didot), 44 Kock (Incert. fab 6 Didot); Hermippos, fr. 46 Kock (Μοῖραι, 1. Didot).

2. D'une manière générale, nous renvoyons ici aux manuels d'archéologie scénique déjà cités à propos de la tragédie.

tacle[1]. — Ce qui a été dit de la chorégie et du rôle des magistrats à propos de la tragédie s'applique aussi à la comédie. Les concurrents admis à faire jouer leurs pièces étaient de part et d'autre en même nombre. Seulement chacun d'entre eux, quand il s'agissait de comédies, n'apportait qu'une seule pièce. Il n'y a rien de spécial à signaler en ce qui concerne le salaire des poètes, le choix des juges et la façon dont ils rendaient leur sentence.

Naturellement aussi, le lieu de la représentation étant le même, ni la disposition de la scène ni l'arrangement du spectacle ne devaient différer très sensiblement. Toutefois, comme la comédie ancienne, par sa nature même semble exiger souvent une mise en scène toute féérique, il est bon de dire que la plupart de ces choses merveilleuses ne se passaient probablement que dans l'imagination des spectateurs[2]. Le poète n'avait souci ni du temps ni de l'espace, et l'absurdité même de certaines données dramatiques devenait souvent pour le public un amusement de plus. Par exemple, dans les *Acharniens* d'Aristophane, les premières scènes ont lieu à Athènes, dans le Pnyx; puis nous sommes à la campagne dans l'enclos de Dicéopolis, et celui-ci trace sur le théâtre les limites d'un terrain neutre qu'il appelle son marché; sur ce terrain on voit arriver une foule de gens qui dans la réalité ne pourraient y paraître, les uns parce qu'ils sont en même temps dans leur maison de ville, comme Lamachos; les autres, comme le Mégarien ou le Béotien, parce qu'ils auraient à traverser un territoire ennemi. Vouloir concilier tout cela comme l'ont tenté trop de commentateurs, c'est méconnaître absolument l'esprit de la comédie ancienne. Celle-ci touche à la réalité, mais, loin de

1. Voir plus haut p. 60.
2. A Müller (*ouv. cité*) me paraît prendre beaucoup trop à la lettre des indications qui sont souvent de pure fantaisie. Il est toujours bien hasardeux de restituer le décor d'après le texte d'un poète dramatique, surtout quand ce poète est Aristophane.

s'y enfermer, elle en sort quand il lui plaît, et cela lui plaît perpétuellement. Comme on n'exigeait aucune vraisemblance dans les allées et venues des acteurs, il eût été puéril d'en demander dans les décors. Le public, qui était en belle humeur, se prêtait à tout, en fait d'invraisemblance et d'incohérence. Voilà pourquoi c'est faire une sorte de contre-sens que de s'attacher, dans des restaurations imaginaires, à une exactitude matérielle qui eût alourdi maladroitement d'aussi folles inventions. Quelques décors très simples, un groupe de maisons, un temple, une cabane, et en général peu ou point de perspective lointaine et presque point de machines, c'est là ce qui convenait le mieux à ces chefs-d'œuvre de joyeuse extravagance [1].

Si des conditions extérieures de la comédie nous passons au personnel dont elle disposait, c'est le chœur qui doit appeler d'abord notre attention.

Formé comme le chœur tragique par un chorège et à ses frais, instruit comme lui par un maître spécial, conduit, comme lui encore, par un coryphée, il s'en distinguait pourtant tout d'abord par le nombre de ses membres. Au lieu de douze ou quinze choreutes, il en comptait vingt-quatre [2]. La raison de cette différence ne nous est donnée par aucun témoignage ancien. On a sup-

1. L'emploi des machines dans la comédie n'était guère autre chose qu'une parodie de la tragédie. Agathon, apparaissant sur un eccyclème dans les *Fêtes de Déméter*, faisait songer plaisamment aux exhibitions tragiques qui avaient lieu par le même procédé ; et Trygée, enlevé au ciel sur son escarbot, était l'amusante contrefaçon du Bellérophon d'Euripide traversant les airs sur Pégase. Le fantôme colossal d'Eiréné, dans la *Paix* d'Aristophane, parut extraordinaire aux contemporains : Eupolis et Platon s'en moquèrent (Didot, *Schol. græc. in Aristoph.*, Proleg. XIII fin).

2. Pollux, IV, 109. Autres textes, A. Müller, *ouv. cité*, p. 203, note 5. Dans les *Oiseaux* d'Aristophane (v. 297 et suiv.), les 24 choreutes figurent 24 oiseaux différents, qui sont énumérés successivement, selon la remarque du scoliaste.

posé, non sans vraisemblance, qu'elle tenait à l'usage fréquent de l'antichorie dans la comédie; le chœur s'y divisait souvent en deux groupes: il ne fallait pas que ces groupes fussent trop petits [1]. Toutefois il semble que cet usage même ne se serait pas établi si la constitution du chœur y eût répugné. Peut-être est-il plus simple d'admettre que la différence entre les deux genres remontait jusqu'à leurs origines et provenait par conséquent d'un état de choses primitif qui nous est inconnu. Ce qui a été dit de la forme du chœur tragique, du lieu où il se tenait ordinairement, de sa manière de se grouper est applicable aussi au chœur comique. Les différences précises, s'il y en avait, nous échappent.

La manière dont le chœur récitait ou chantait est sujette à autant de discussions, et en somme presque aussi incertaine, pour la comédie que pour la tragédie [2]. Toutefois l'émiettement du rôle choral, qui nous a paru répugner en général à la nature de la tragédie, est évidemment bien moins contraire à celle de la comédie. Là, une certaine apparence de désordre, pourvu qu'elle fût en réalité assujettie à un ordre caché, n'était pas faite pour déplaire. Le chœur comique ne pouvait oublier ses origines; c'était souvent une foule animée, bruyante, discordante même, du milieu de laquelle les saillies individuelles éclataient spontanément. Parfois, cette division intime s'accusait fortement par la constitution de deux chœurs, plus ou moins opposés l'un à l'autre. Dans les *Oiseaux* d'Aristophane, figuraient simultanément deux groupes d'oiseaux, l'un de douze mâ-

1. Zielinski, *Die Gliederung deraltattischen Komœdie*, Leipzig, 1885, p. 274.

2. Muff., *Uber den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes*, Halle, 1872 ; Arnoldt, *Die Chorpartien bei Aristophanes scenisch erlæutert*, Leipzig, 1873; Christ, *Theilung des Chors im Attischen Drama* (Abhandl. d. bayer. Akad., XIV, p. 189 et suiv.); Zielinski, *ouv. cité*, 2e partie.

les, l'autre de douze femelles[1]; dans *Lysistrate*, les vieillards, d'un côté, les vieilles femmes, de l'autre, formaient deux groupes ennemis qui échangeaient des moqueries, des injures et des menaces. Dans chacune de ces troupes, même pétulance et même spontanéité. Les provocations individuelles se mêlaient aux défis collectifs. Dans *Lysistrate*, d'anciennes indications attestent que plusieurs femmes se détachaient du groupe successivement et chantaient seules quelques vers[2]. La comédie avait besoin d'animation, de mouvements imprévus, de pétulance même. Elle se plaisait à tous les écarts brusques de la fantaisie. Il fallait bien qu'elle eût assez de liberté dans la forme pour que son humeur vive pût se mettre à l'aise.

Ce qui est vrai des chants du chœur l'est aussi de ses évolutions[3]. L'entrée, ordinairement lente et solennelle dans la tragédie, était souvent turbulente et désordonnée dans la comédie. Les Acharniens d'Aristophane se précipitaient en fureur dans l'orchestra, poursuivant le traître Dicéopolis; ses oiseaux, à peine entrés, se dispersaient en criant et en sautillant, comme un vol de vrais moineaux effarés[4]. En général, le chœur comique, quel qu'il fût, ne demandait qu'à danser et à s'agiter. De nombreux passages dans les pièces d'Aristophane font allusion à ces danses[5]; et de ceux-là on peut conclure à beaucoup d'autres. Toutefois nos renseignements sont insuffisants pour établir une classification précise de ces danses en rapport avec la division des pièces. Le caractère même de l'orchestique dans la comédie ne nous

1. *Oiseaux*, 297-304 et Schol. *Chevaliers*, 586.
2. *Lysistrate*, 696, 706.
3. A. Müller, *ouv. cité*, p. 220 et suiv. Christ, *Metrik*, p. 695.
4. *Oiseaux*, 307 : Οἷα πιππίζουσι καὶ τρέχουσι διακεκραγότες.
5. *Paix*, 324, 776; *Grenouilles*, 326, 675, 914; *Ploutos*, 291; *Acharniens*, 346; *Fêtes de Déméter*, 659, 956; *Assemblée des femmes*, 1165; *Guêpes*, 1520.

est connu que d'une manière générale. On nous dit bien que le κόρδαξ était par excellence la danse comique [1]; mais il ne résulte pas de là que ce fût la seule dont elle fît usage. D'ailleurs le *cordace* — ou plutôt, comme dit Pollux, les *cordaces* — constituait sans doute un genre dont les espèces étaient assez nombreuses et variées. C'était une sorte de sarabande, violente et déréglée jusqu'à l'obscénité, et caractérisée principalement par des déhanchements et des bonds [2]. Il est clair qu'une telle danse ne pouvait en aucune façon convenir aux passages où la comédie affectait une certaine gravité. Il y avait des marches rythmiques presque solennelles, comme par exemple l'entrée des Nuées dans la pièce qui portait leur nom; puis des pas plus rapides, mais pourtant assez graves encore, comme quand le chœur des femmes, dans les *Fêtes de Déméter* d'Aristophane, célébrait la danse sacrée [3]. Enfin, à certains moments, le caractère mimique prédominait, surtout dans les parodies dont l'usage était si fréquent [4]. Lorsque Carion dans le *Ploutos* contrefaisait avec le chœur le Cyclope de Philoxène, lui, en berger, marchant devant et se trémoussant, tandis que les choreutes venaient par derrière et bêlaient comme un troupeau [5], la danse ne pou-

1. Pollux, IV, 99; Lucien, *Danse mimique*, 22, 26; *Anecdota* de Bekker, p. 101, 6.

2. Schol, Aristoph. *Nuées*, 540 : Κόρδαξ κωμικὴ, ἥτις αἰσχρῶς κινεῖ τὴν ὀσφῦν. Eupolis, fr. 77 Kock : Ὃς καλῶς μὲν τυμπανίζεις — καὶ διαψάλλει τριγώνοις — κἀπικινεῖς ταῖς κοχώναις — καὶ πείθεις ἄνω σκέλη. L'expression κόρδακ' ἕλκειν indique un défilé, une chaîne de danseurs. Les mots κοῦφον ἐξορμᾶν πόδα (Aristoph., *Fêtes de Déméter*, 659) nous donnent une idée des mouvements.

3. *Fête de Déméter*, 947. Danse sacrée des initiés, *Grenouilles*, 382.

4. Le chœur accompagnait quelquefois par une danse mimique les tirades des acteurs, surtout celles qui étaient en tétramètres, anapestiques, iambiques ou trochaïques. Schol. Aristoph. *Nuées*, 1352 (Bergk, *Griech. Liter.*, III, 155).

5. *Ploutos*, 288 et suiv.

vait avoir tout son effet comique qu'à la condition de rappeler aux spectateurs celle qui accompagnait le dithyrambe. En fait de sauteries diverses comme en fait de chants, la fantaisie régnait en maîtresse dans la comédie.

La variété des rôles attribués au chœur comique étant extrême, celle des costumes devait l'être également [1]. Toutefois, ici comme à propos de la mise en scène, il faut certainement tenir grand compte du large crédit que l'imagination du public faisait au poète. A l'origine, avant qu'il y eût des chorégies instituées par l'Etat, on s'accoutrait comme on pouvait, et on s'amusait tout autant. Aristophane, dans un curieux fragment, nous représente ces choreutes du vieux temps, qui dansaient affublés de tapis et de couvertures et portant sous l'aisselle les provisions de bouche dont on leur avait fait cadeau [2]. Plus tard, les choses changèrent. Nous avons noté les inventions de Magnès; elles supposaient évidemment certaines dépenses de costume. Chez Cratinos, les choreutes paraissaient en Archiloques, en Centaures, en Argus, le corps tout couvert d'yeux grands ouverts; chez Aristophane, en Acharniens, en chevaliers, en Babyloniens, en nuées, en laboureurs, en femmes, en îles, en guêpes; chez Eupolis, en dèmes, etc. Nous sommes peu renseignés sur le détail de ces affublements; mais ce serait se tromper à coup sûr, que de croire que les costumiers athéniens se soient proposé dans ces imitations grotesques le plus d'exactitude possible. Les Nuées d'Aristophane étaient reconnaissables bien moins à leurs longues robes bariolées [3] qu'à leurs paroles et à leurs chants. Ses Guêpes n'avaient d'autre insigne que la finesse de leur

1. A. Müller, *ouvr. cité*, p. 256.
2. Aristoph., fr. 253 Kock. Voir le passage d'Athénée, II, 57, où ce fragment est cité.
3. Schol. Aristoph. *Nuées*, 289.

taille et la longueur de l'aiguillon qu'elles traînaient derrière elles [1]. En général, il s'agissait surtout de frapper tout d'abord les regards par quelque emblème amusant : c'était la simplicité même qui faisait le mérite de ces inventions saugrenues. D'ailleurs il importait de ne pas alourdir le chœur qui avait besoin d'être libre de ses mouvements pour les folles danses qu'il exécutait. La partie essentielle de son costume était un vêtement collant en cuir ou en étoffe (σωμάτιον), serré par une ceinture à laquelle s'adaptait souvent le phallus. Par dessus cette sorte de maillot, les choreutes portaient, selon les nécessités de leur rôle, ou les pièces ordinaires du costume athénien, tunique d'homme ou de femme, manteaux de diverses coupes, ou des ornements de fantaisie, plumes, ailes, écharpes flottantes. S'ils étaient amenés à se débarrasser de cela en tout ou en partie, ils se montraient au public avec le maillot décoré de bandes de couleurs vives [2]. Comme les acteurs, les choreutes de la comédie étaient masqués. Il va de soi que leurs masques prêtaient à rire ; mais, à vrai dire, nous n'en savons rien de très précis ; comme détail caractéristique, un scoliaste nous apprend seulement que les Nuées d'Aristophane portaient de grands nez [3]. Au chœur étaient attachés, comme pour la tragédie, un ou plusieurs joueurs de flûte, qui souvent revêtaient le même costume [4].

Le nombre des acteurs de la comédie semble avoir été longtemps illimité [5]. Lorsque le genre comique ne con-

1. *Guêpes*, 405, 1072-1075 et la scolie.

2. Les choreutes ôtaient régulièrement le manteau (ἱμάτιον) au moment de la parabase ; Aristoph. *Acharniens*, 607, etc. Voir plus loin.

3. Schol. Aristoph, *Nuées*, 343 : Εἰσεληλύθασι γὰρ οἱ τοῦ χοροῦ προσωπεῖα περικείμενοι μεγάλας ἔχοντα ῥῖνας καὶ ἄλλως γελοῖα καὶ ἀσχήμονα.

4. Aristophane, *Oiseaux*, 273, 277, 280, 288.

5. Didot, *Schol. gr. in Aristoph.*, Proleg. V. : Τά πρόσωπα εἰσῆγον

sistait encore, comme nous l'avons vu, qu'en une sorte de satire bouffonne, et que d'ailleurs l'État ne s'en mêlait pas, chaque poète devait organiser son personnel selon le sujet et selon ses ressources : il y avait donc tantôt plus d'acteurs et tantôt moins ; c'est pour cela sans doute que, au témoignage d'Aristote, on ne pouvait dire qui en avait fixé le nombre [1]. Quand l'État institua les concours et qu'il établit officiellement la chorégie comique, il dut imposer un règlement à cet égard, et il le fit sans doute en tenant compte des usages reçus, mais surtout en assimilant la comédie à la tragédie. Celle-ci était alors en possession de trois acteurs ; on en donna le même nombre au nouveau genre dramatique. Cratinos, par ses succès, montra quel parti on pouvait tirer de ces ressources qui nous semblent si exiguës, et il passa dans la suite pour avoir introduit ce qu'il avait simplement subi et sanctionné. C'est là du moins ce qui semble probable. Et s'il en est ainsi, nous devons admettre que la comédie ancienne se contenta, comme la tragédie contemporaine, de trois acteurs en titre [2]. Toutefois les pièces d'Aristophane que nous possédons ne se prêtent à cette opinion qu'à la condition d'y faire la part d'un certain nombre de rôles supplémentaires peu étendus et peu importants [3] : ces rôles devaient être confiés soit à des choreutes de bonne volonté, soit à des acteurs payés par le chorège ou par le poète lui-même [4].

La comédie ancienne, en raison de son caractère de

ἀτάκτως... ἐπιγενόμενος δὲ ὁ Κρατῖνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμῳδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν, συστήσας τὴν ἀταξίαν.

1. *Poétique*, c. 5 : Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν... ἢ πλήθη ὑποκριτῶν... ἠγνόηται.

2. Lucien, *sur la Calomnie*, 6. M. Zielinski (ouv. cité, p. 122) n'applique ce passage qu'à la partie de la comédie ancienne qu'il appelle l'ἀγών (voir plus loin) ; rien n'autorise, je crois, cette restriction.

3. Bergk, *Griech. Literat.* III, p. 85.

4. Beer, *Zahl der Schauspieler bei Aristophanes*, Leipzig, 1844.

bouffonnerie outrée et fantastique, exigeait de la part des acteurs des aptitudes toutes spéciales. Aussi le personnel qu'elle employait était-il absolument distinct de celui de la tragédie [1]. Indépendamment des qualités spéciales de la voix, qui constituent partout ce qu'on peut appeler l'accent comique, il est aisé de deviner, d'après maint passage d'Aristophane, quelle exubérance de gestes plaisants, d'attitudes effarées ou saugrenues, quelle variété de gambades et souvent de contorsions étranges le public athénien attendait de tous ces personnages grotesques. Il leur fallait contrefaire les gens connus, imiter parfois les animaux, mêler la fantaisie la plus extravagante au réalisme le plus saisissant, marquer rapidement une ressemblance et aussitôt enlever une charge à outrance, se montrer à la fois bouffons, acrobates, danseurs et chanteurs, et en même temps faire preuve d'intelligence satirique. Cela supposait en somme, avec des aptitudes de pitre, un véritable instinct artistique, et il n'y a pas lieu d'être surpris que quelques-uns de ces acteurs aient été aussi de remarquables poètes. A côté d'Apollodore, qui fut protagoniste d'Aristophane dans la *Paix* [2], et d'Hermon, qui semble avoir joué des pièces d'Eupolis [3], nous devons rappeler les noms déjà cités plus haut de Cratès et de Phérécratès, qui appartiennent à l'histoire littéraire.

Naturellement le costume des acteurs comiques comportait une variété et une bizarrerie en rapport avec celle des situations représentées [4]. Comme pour le chœur, le vêtement collant, avec ses bigarrures de toute sorte, en était la pièce principale [5]. Au moyen de coussins dis-

1. Platon, *République*, III, 395, A : 'Αλλ' οὐδέ τοι ὑποκριταὶ κωμῳδοῖς τε καὶ τραγῳδοῖς οἱ αὐτοί.
2. Premier argument de la *Paix*.
3. Schol. Aristoph. *Nuées*, 542.
4. A. Müller, ouv. cité, p. 245 et suiv.
5. Voir particulièrement à ce sujet les représentations figurées dans Wieseler, *Denkmäler des Bühnenwesens*, pl. III et IX.

simulés sous ce maillot, on façonnait à volonté des abdomens proéminents, des croupes rebondies, des bosses invraisemblables. Ainsi qu'on l'a remarqué [1], ces couleurs crues et criardes, ces étoffes rayées appartenaient au culte dionysiaque autant qu'à la comédie. Les vêtements de dessus, tuniques diverses et manteaux, rappelaient davantage la réalité ; ils marquaient plus ou moins, d'après les conventions de la mode, le rang et la façon de vivre des personnages, mais toujours avec cette part de fantaisie qui était une des nécessités du genre. Lorsque Lamachos, dans les *Acharniens*, paraissait en scène, prêt à faire campagne, équipé en taxiarque, il est clair, d'après la scène, que son costume était bien celui d'un chef militaire athénien, mais que certaines parties en étaient modifiées librement pour le rendre ridicule. L'énormité du panache, la monstruosité de la gorgone qui se dressait sur le cimier du casque, sans doute aussi la longueur de la lance et la concavité de la cuirasse de guerre, aussi ventrue que la marmite de Dicéopolis, voilà ce qui excitait le rire du peuple. Ajoutons que, pour certains rôles de fantaisie pure, le poète ne pouvait manquer de créer à son gré les accoutrements de ses acteurs, en collaboration sans doute avec le costumier. Nos féeries modernes sont assez propres à nous donner l'idée de ce genre d'inventions.

Comme l'acteur tragique, l'acteur comique était masqué. L'histoire des perfectionnements du masque comique était ignorée déjà dans l'antiquité [2]; et les renseignements que nous possédons sur ce sujet curieux s'appliquent en général à la comédie nouvelle bien plus

1. A. Müller, ouv. cité, p. 248.

2. Aristote, *Poétique*, c. 5 : Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἠγνόηται. Il semble résulter du tour de cette phrase que, dans la pensée d'Aristote, le masque n'était pas contemporain des débuts de la comédie ; il le considérait comme une invention plus récente.

qu'à l'ancienne. Celle-ci avait-elle, comme la tragédie contemporaine, un petit nombre de masques typiques, appropriés à des catégories entières de personnages ? Nous l'ignorons. Il semble que ceux dont elle usait fussent en général des caricatures carnavalesques, destinées avant tout à provoquer le rire par leur seul aspect : quelquefois ces caricatures reproduisaient d'une manière plus ou moins frappante les traits d'hommes connus [1] ; plus souvent elles n'étaient que grotesques. Les oiseaux d'Aristophane montraient un bec si prodigieux qu'Évelpide éclatait de rire en les voyant [2] ; et, quand le héraut, dans les *Acharniens*, annonçait solennellement Pseudartabas, « l'œil du roi », on voyait paraître un personnage solennel, avec un œil énorme qui lui tenait tout le visage [3].

Ce qui a été dit plus haut du public de la tragédie s'applique aussi à celui de la comédie. On a souvent mis en doute, il est vrai, que les femmes fussent admises aux représentations comiques. A notre point de vue en effet, cette exclusion eût été bien naturelle, étant donné le caractère licencieux des pièces. Mais il faut reconnaître que les textes anciens simplement interprétés n'autorisent pas à y croire [4]. Les femmes et les enfants assistaient à la comédie comme à la tragédie et au drame satyrique. Dans l'opinion des contemporains, le caractère religieux de la fête en corrigeait l'inconvenance.

Ces indications rapides permettent de se représenter

1. Pollux, IV, 143 : Τά δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολύ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῴδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο.

2. *Oiseaux*, 93-99.

3. Schol. *Acharniens*, v. 95.

4. Voir principalement à ce sujet : Bœttiger, *Kleine Schriften*, I ; Wachsmuth, *Hellenische Alterthumskunde*, II ; Egger, *Essai sur l'histoire de la critique*, p. 504, note C ; A. Müller, *Griech. Bühnenalt.*, p. 289 et suiv. ; A. Haigh, *The Attic theatre*, p. 297 et suiv. — M. Haigh a discuté la question avec sa netteté habituelle et me paraît avoir mis hors de doute l'opinion que j'ai adoptée.

dans une certaine mesure la comédie ancienne par ses dehors. Il faut les compléter maintenant en étudiant sa structure intime.

V

Nous avons vu, en parlant de la tragédie, que son organisation et sa division en parties étaient issues tout naturellement de la transformation spontanée du dithyrambe en drame. Il n'y eut donc là rien d'arbitraire. Le mélange des chants et du dialogue, la succession des épisodes, la constitution des stasima, tout cela se produisit par la force des choses, et ce fut le genre lui-même, par sa propre végétation, qui créa sa structure en l'adaptant à ses besoins. Il n'en fut pas de même pour la comédie. Celle-ci, dans sa période d'indépendance primitive, avait inventé, comme nous l'avons dit, des formes à elle, passablement confuses et incohérentes, mais soumises pourtant à une tradition. Quand l'État l'adopta, elle sentit le besoin de se régler, et elle prit modèle sur la tragédie, qui lui offrait un type de drame bien ordonné. Nécessairement, elle eut alors à faire entrer dans un cadre étranger ses créations primitives. Ce fut tout un travail d'accommodation, qui fut accompli par les poètes antérieurs à Aristophane. Il eut pour résultat de constituer une organisation dramatique qui ressemble beaucoup à celle de la tragédie et qui en diffère pourtant à certains égards. Ce résultat, dès qu'il fut atteint, fit oublier l'élaboration obscure qui l'avait préparé; mais, dans l'état nouveau des choses, certaines traces de l'état antérieur subsistèrent. S'il n'est plus possible aujourd'hui d'en déterminer toujours exactement la valeur et la signification, il est indispensable du moins d'en reconnaître l'existence d'une manière générale[1].

1. La critique moderne n'est entrée que récemment dans la voie indiquée ici. Il faut rendre pleine justice à cet égard à l'ouvrage

D'après cela, une comédie, au temps d'Aristophane, pouvait à la rigueur être considérée, quant à son organisation générale, comme analogue à une tragédie. On y trouvait en effet un prologue, des épisodes, un exode; de plus, ces diverses parties étaient séparées par des chants du chœur, comparables jusqu'à un certain point aux stasima. Cette division semble avoir été admise par Aristote et par son école[1]. Nous pouvons l'accepter à notre tour, parce qu'elle nous offrira un moyen commode de marquer pour chaque partie les ressemblances et les différences des deux genres.

Le prologue, selon la définition aristotélicienne, est toute la partie de la pièce qui précède l'entrée du chœur[2]. Aristote déclarait ignorer qui avait inventé les prologues comiques[3]. Cette déclaration même laisse deviner l'importance qu'avait à ses yeux cette partie. C'est par elle en effet qu'à l'origine la comédie avait pu acquérir une certaine unité. Lorsqu'elle n'était encore qu'une série d'entrées bouffonnes plus ou moins indépendan-

déjà cité de M. Zielinski (*Die Gliederung der altattischen Komoedie*), malgré tout ce qu'il contient de hasardeux et en somme d'inacceptable. L'auteur a eu le grand mérite de mettre le premier en pleine lumière cette constitution complexe de la comédie ancienne, et il a ainsi écrit, tout en se trompant souvent, un des livres de critique les plus suggestifs de ces dernières années. Voir l'appréciation de M. Weil, *Journal des savants*, 1888, septembre, et *Etudes sur le drame antique*, p. 283.

1. C'est celle qui est donnée dans la notice anonyme sur la comédie publiée par Cramer (Didot, *Sch. Gr. in Aristoph.*, Proleg. X d.). Cette notice, comme l'a remarqué Cramer, résume, sous forme de tableau, la doctrine d'Aristote sur la comédie, d'après un texte de la *Poétique* plus complet que le nôtre.

2. Notice citée : Πρόλογός ἐστι μόριον κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ.

3. *Poétique*, c. 5 : Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους... ἠγνόηται. On a quelquefois voulu corriger ce texte, parce que l'on comprenait mal l'importance donnée au prologue. Mais en fait celui qui a inventé les prologues a donné à la comédie primitive ce qui lui manquait, l'unité.

tes, ces éléments incohérents ne pouvaient être reliés entre eux que par une scène d'introduction, monologue ou dialogue, qui donnait occasion à tout le reste, et au besoin l'annonçait d'avance. Quand chaque comédie eut un sujet à proprement parler, ce sujet fut exposé dans le prologue. Ce que fut au juste le prologue primitif, quelles modifications de forme il subit peu à peu, nous l'ignorons. Chez Aristophane, comme nous le verrons plus loin, l'introduction dramatique a toujours une valeur particulière. C'est là que l'invention capitale se révèle, et très souvent l'action principale s'y décide ou même s'y accomplit. Il n'en était pas autrement à coup sûr chez la plupart de ses contemporains. Cela tenait à la nature même de la comédie ancienne, obligée en quelque sorte de montrer dès le début une idée dans une situation, pour en faire ensuite la démonstration dramatique. Le prologue indiquait l'idée et en préparait la démonstration. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

Au prologue succédaient, comme dans la tragédie, les divers épisodes, séparés les uns des autres par les chants du chœur. Selon la définition aristotélicienne calquée sur celle qui s'appliquait à la tragédie, un épisode comique était une partie de comédie comprise entre deux chants du chœur [1]. Le nombre de ces parties, au temps d'Aristophane, variait, comme dans la tragédie contemporaine, entre quatre, cinq et six. Mais comme les chants du chœur, ainsi que nous le verrons bientôt, étaient infiniment plus variables que les stasima tragiques, le compte en est souvent difficile à faire, et il n'a en somme que peu d'importance. La division en épisodes répond à la nature même de la tragédie et elle en marque les moments dramatiques ; dans la co-

1. Notice citée : Ἐπεισόδιόν ἐστι τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν.

médio, bien plus capricieuse, il n'est pas rare que certaines scènes d'un épisode se distinguent plus fortement les unes des autres que les épisodes entre eux. En outre, l'inégalité d'étendue des épisodes et la variété intime de leur structure est bien plus frappante encore dans la comédie que dans la tragédie. Le mélange fréquent du chant au dialogue et la succession de rythmes divers font que les plus longs d'entre eux se divisent naturellement en scènes, qui, ayant leur caractère propre, se détachent vivement dans le groupe dont elles font partie. Cette indépendance relative des scènes semble être un souvenir de la comédie primitive ; elle rappelle le temps où celle-ci n'était qu'une série de dialogues bouffons, qui se succédaient sans raison. Quelquefois même on retrouve, en étudiant la structure de ces scènes, des formes évidemment traditionnelles que l'on conservait encore à la fin du ve siècle. Une des plus curieuses est celle du *combat en paroles* qui figure dans la plupart des pièces d'Aristophane [1]. Deux adversaires soutiennent des idées contraires ; le chœur les excite, chacun parle à son tour ; un arbitre, qui peut être le coryphée, décide qui des deux l'emporte. C'est une dispute, mais une dispute réglée, un concours à la mode grecque, avec des juges et un vainqueur. Telle est la contestation du Juste et de l'Injuste dans les *Nuées*, d'Eschyle et d'Euripide dans les *Grenouilles*. Ce type d'ailleurs n'est pas invariable. Il arrive qu'il n'y ait pas de discussion à proprement parler, l'un des adversaires étant muet ou à peu près. Quand Pisthétère combat les préjugés des oiseaux, il parle seul et il per-

1. L'étude de l'ἀγών est une des principales parties de l'ouvrage cité de M. Zielinski. M. Weil, dans l'article mentionné plus haut, a bien montré ce qu'il y avait d'exagéré, et pourtant de juste au fond, dans ses idées. J'expose ici ce qui me paraît ressortir du livre et des remarques du savant critique.

suade; quand Lysistrate tient tête au prytane, celui-ci ne trouve rien à dire; cependant ces scènes sont construites comme les précédentes et appartiennent manifestement au même genre. Toutes sont assujetties à des formes, non pas invariables sans doute, — rien n'est invariable dans la comédie, — mais en somme assez régulières pour manifester une coutume d'où elles relèvent. Si, dans de telles scènes, le conflit des raisons, d'une part — c'est-à-dire la dialectique — et la perfection symétrique de la structure, de l'autre, semblent bien être des choses relativement modernes, il paraît naturel de croire que la dispute en elle-même, l'échange des injures encouragé par le chœur qui s'en amuse, est un des éléments les plus anciens de la comédie. Voilà donc un exemple frappant d'un genre de scènes traditionnelles, qui nécessairement ressortent du milieu de l'épisode où elles sont englobées. Sous la discipline récente, la spontanéité primitive apparaît en elles. Cela donne l'idée d'un genre de composition qui a ses habitudes propres et qui par conséquent ne peut être assimilé complètement au procédé de la tragédie.

Nous venons de parler du mélange des rythmes. Et en effet, c'est là une des choses qui contribuent le plus à diversifier les parties de la comédie. Tandis que la tragédie, dans le dialogue, n'emploie que le trimètre iambique et le tétramètre trochaïque, — celui-ci même très rarement, — la comédie, outre le trimètre iambique, a encore à son usage les tétramètres, iambique, anapestique, trochaïque, et les dimètres anapestiques. Cela donne aux entretiens de ses personnages une variété d'allure très originale. Quelques-uns de ces rythmes lui viennent de loin, mais elle les traite à sa manière, très librement; d'autres sont inventés par elle, à mesure qu'elle en sent le besoin. C'est dans l'héritage de la poésie iambique qu'elle a dû trouver le tri-

mètre avec beaucoup d'autres choses; mais elle a su l'adapter à son humeur en atténuant la sévérité de ses règles. Évidemment ce dialogue rapide, familier, tout en saillies, ne veut pas être assujetti à une discipline gênante. Il suffit aux auditeurs que la mesure y soit et que les parties essentielles du vers en marquent le rythme; pour le reste, on permet au poète de se rapprocher de la prose par une foule de licences, et peut-être même on lui en sait gré [1]. Une liberté analogue règne dans les autres formes de vers [2]. Il est remarquable que la plupart des poètes célèbres de la comédie ancienne ont donné leur nom à des combinaisons métriques qu'ils avaient ou inventées ou marquées de leur empreinte. On cite les mètres Cratinéen, Phérécratien, Eupolidéen, Aristophanien, etc. Presque tous appartiennent au dialogue et non au chant proprement dit. Cela se comprend. Dans le lyrisme pur, la liberté de composition était ancienne et à peu près absolue ; la comédie en a usé comme les autres genres. Ce qui permettait aux poètes comiques de se distinguer des autres, c'étaient surtout les systèmes, c'est-à-dire les suites de vers identiques. On les essayait de préférence dans les discours adressés au public, parce que le poète y était personnellement en jeu et qu'il y avait davantage le droit d'oser [3]. Quand ils avaient plu, ils passaient de là aux autres parties de la pièce.

Mais ce qui distingue surtout la structure de la co-

1. Sur la diversité du trimètre iambique chez les iambographes, les tragiques et les comiques, voyez Rumpel, *Philologus*, XXV, 471-8 et XXVIII, 601.

2. Pour le tétramètre trochaïque, Victorin., II, 5; Rumpel, *Philologus*, XXVIII, 425-437.

3. Phérécrate, fr. 79 Kock :

Ἄνδρες, πρόσσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ,
συμπτύκτοις ἀναπαίστοις.

médie de celle de la tragédie, c'est la dissemblance profonde des stasima tragiques et des parties équivalentes de la comédie. Ces parties sont la parodos, la parabase, et les divers intermèdes chantés par le chœur.

La parodos comique n'a rien de l'allure grave et souvent pompeuse de la parodos tragique. Il n'est pas un morceau de ce genre, dans toutes les pièces subsistantes d'Aristophane, qui se compose d'une série régulière de strophes et d'antistrophes. La parodos, dans la comédie, a sa nature propre : c'est une scène succédant au prologue, un morceau dramatique plutôt que lyrique. Cette scène est un mélange de chants, de récitatifs, de simple dialogue ; elle comporte toujours une assez vive animation, qui va, si l'occasion le veut, jusqu'à la turbulence. Les choreutes échangent leurs impressions, souvent très ardentes, ils interpellent les acteurs, ils se querellent avec eux. Parfois le rôle choral, qui est le fond de la parodos, est interrompu ; une scène épisodique vient s'y intercaler et coupe l'ensemble en deux morceaux, en l'élargissant par là même[1]. Une parodos comique est en conséquence beaucoup plus étendue qu'une parodos tragique ; et quant à l'aspect général, quant à la structure intime, c'est tout autre chose. Prenons comme exemple celle des *Guêpes*. Quand Bdélycléon et ses esclaves ont réussi à empêcher la fuite du vieux Philocléon qui veut aller juger à tout prix, quand ils croient le tenir, voici le chœur des vieillards héliastes qui entre dans l'orchestra, accompagné d'un second chœur, troupe d'enfants qui les guident, la lampe à la main, car le jour ne fait encore que poindre. Les vieillards s'encouragent mutuellement, ils se hâtent ; ils donnent des avis aux enfants, ceux-ci les prennent mal ; brève dispute ; puis les héliastes se

1. C'est le cas des *Acharniens*. La procession phallique de Dicéopolis intervient au beau milieu de la parodos.

demandent ce que fait leur ami Philocléon qui ne paraît pas, et, pensant qu'il tarde à s'éveiller, ils s'arrêtent devant sa maison pour chanter. C'est la première partie de la parodos ; elle est faite d'un dialogue en tétramètres trochaïques, probablement récité d'une allure rapide avec accompagnement de la flûte. Vient le chant proprement dit, une strophe et une antistrophe, sorte d'aubade fantaisiste et satirique ; ils s'inquiètent de l'absent, ils le croient malade du regret d'avoir vu acquitter un accusé, ils l'encouragent en lui promettant une réconfortante condamnation. A ce chant d'ensemble, qui forme une seconde partie bien distincte, succède un dialogue lyrique entre les vieillards et les enfants, une querelle encore, des plaintes mutuelles ; les enfants veulent des figues, sinon ils ne conduiront plus leurs pères ; les pères gémissent sur la dureté des temps ; tout le monde finit par s'accorder en criant misère et famine. C'est la troisième partie, qui termine la parodos[1]. Mais celle-ci se lie sans interruption aux scènes suivantes, entretien de Philocléon et du chœur, arrivée brusque de Bdélycléon, dispute, scènes également mélangées de chants et de récitatifs, très vives, très variées, qui vont à leur tour se raccorder au combat de paroles proprement dit. Ainsi non seulement la parodos est en elle-même une scène des plus animées, mais, de plus, elle donne le ton à une partie de l'épisode qui s'y rattache. Si l'on rapproche du morceau que nous avons choisi comme type les autres morceaux analogues du théâtre d'Aristophane, on s'apercevra qu'il n'y en a pas deux qui soient entièrement semblables. Une extrême fantaisie y règne comme dans toutes les parties de la comédie ancienne. Mais ces morceaux ont pour-

1. M. Zielinski englobe dans la parodos tout ce qui suit jusqu'à l'ἀγών (317-525). C'est, je crois, donner au mot parodos une extension arbitraire. L'entrée du chœur est terminée au vers 316.

tant tous en commun certains caractères indiqués plus haut : ils sont dialogués, les chants et les récitatifs s'y croisent, ils sont tout en action. De là résulte ce fait important, que la parodos dans la comédie ne crée pas une suspension de l'action entre le prologue et le premier épisode. Elle marque plutôt une sorte de renforcement de l'action, une accélération du mouvement après le premier groupe de scènes, et elle se rattache de la manière la plus intime au groupe suivant, qui participe en général de son caractère. Si l'on se reporte à l'explication historique des choses, la parodos ne marque-t-elle pas le moment où la comédie primitive, représentée par le chœur, fait irruption, avec sa pétulance bouffonne, dans la comédie plus savante à qui appartient le prologue ?

Après la parodos se présente à nous dans le rôle choral la parabase [1]. Chacun sait qu'on appelait ainsi une sorte d'intermède, spécial à la comédie ancienne. A la fin de l'épisode qui suivait immédiatement la parodos, la scène étant vide par le départ des acteurs, les choreutes groupés dans l'orchestra se dépouillaient de leurs manteaux [2], faisaient volte-face, et, tournant le dos à la scène, s'avançaient de quelques pas vers les spectateurs. Ce mouvement était accompagné par un chant très court, le κομμάτιον. A ce chant succédait une sorte de discours du coryphée, débité sans doute avec accompagnement de la flûte; c'était ce qu'on appelait *les Anapestes*, en raison du rythme ordinairement employé; ce

1. Les textes anciens sur la parabase sont réunis dans Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, p. 720 et suiv. Principaux ouvrages modernes : Agthe, *Die Parabase*, Altona, 1866-68 ; Genz, *De Parabasi*, Berlin, 1865 ; C. Kock, *De parabasi*, Anclam, 1856 ; Zielinski, ouv. cité, p. 175 ; J. Combarieu, *De parabaseos partibus et origine*, Paris, 1894. Voir aussi Westphal, *Prolegom. zu Æschyl. Tragoed.*, p. 30.

2. *Acharniens*, 626 : 'Αλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν. C'est la formule, plusieurs fois répétée.

discours se terminait par *la longue phrase* (μακρόν) récitée tout d'une haleine; on l'avait surnommée plaisamment l'*étouffement* (πνῖγος). En général, dans les anapestes, le coryphée parlait au public du poète et de ses rivaux. Ces trois morceaux constituaient ensemble un groupe qui formait la première partie de la parabase. — La seconde partie était composée de quatre morceaux symétriques qui se correspondaient deux à deux : une strophe lyrique (ᾠδή), puis un couplet de seize tétramètres trochaïques [1] déclamés sans doute au son de la flûte, l'*épirrhème* (ἐπίῤῥημα); auxquels répondaient dans le même ordre une antistrophe (ἀντῳδή) et un *antépirrhème* (ἀντεπίῤῥημα). Ces quatre morceaux n'avaient pas de destination bien constante : cependant, d'une manière générale, il est vrai de dire, que, dans la strophe et l'antistrophe, on invoquait les dieux, tandis que, dans l'épirrhème et l'antépirrhème, on se moquait des gens. — C'est là le type de la parabase complète, telle que nous la trouvons dans les *Acharniens* (v. 626-718), les *Chevaliers* (v. 498-618), les *Nuées* (v. 510-626), les *Guêpes* (v. 1009-1121), les *Oiseaux* (v. 676-800), c'est-à-dire dans les pièces les plus anciennes d'Aristophane : on est en droit de penser sans doute que c'est là la forme qui était en usage au temps de la jeunesse du grand poète. Toutefois la *Paix*, qui est antérieure aux *Oiseaux*, nous offre une parabase réduite (v. 729-818), à laquelle manquent les épirrhèmes. *Lysistrate* n'a point de parabase à proprement parler, mais un morceau

1. Exceptionnellement ces tétramètres peuvent être péoniques. Le nombre de seize est normal. On en trouve « quelquefois vingt, rarement huit, toujours un multiple de quatre » (Weil, art. cité, p. 534). M. Christ (*Metrik*, p. 666) en a induit que ces morceaux étaient débités par les quatre rangs du chœur successivement ou par leurs chefs. M. Weil fait remarquer justement (pass. cité) que la poésie grecque affectionnait les couplets tétrastiques. Il n'y a donc rien à conclure de la forme de ceux-ci.

d'une structure spéciale, qui en tient lieu (v. 614-705) [1]. Dans les *Fêtes de Déméter* (v. 785-845), nous trouvons une parabase composée des anapestes sans κομμάτιον et d'un seul épirrhème; toutes les parties lyriques ont donc disparu. Les *Grenouilles* aussi ont une parabase incomplète (v. 675-737) : elle offre une strophe et son antistrophe, un épirrhème et son antépirrhème de vingt vers, mais point de κομμάτιον ni d'anapestes, ni de πνῖγος [2]. L'*Assemblée des Femmes* [3] et le *Ploutos* n'ont point de parabase du tout. — Outre la parabase principale, les cinq plus anciennes des comédies citées renferment un autre morceau qui ressemble par sa structure à la seconde partie de la parabase normale. Cette parabase secondaire, — comme on l'appelle quelquefois très improprement — se place après le troisième ou le quatrième épisode; elle n'est en fait qu'un chant d'intermède (l'équivalent du stasimon tragique) d'une forme particulière. Dans les *Acharniens* (v. 971), elle comprend deux strophes péoniques; dans les *Chevaliers* (v. 1263), une strophe et une antistrophe, un épirrhème régulier et son antépirrhème; dans les *Nuées* (1114) un épirrhème seulement; dans les *Guêpes* (1265) une strophe sans antistrophe, un épirrhème et un antépirrhème inégaux entre eux; dans la *Paix* (1127), une strophe et son antistrophe, un épirrhème régulier et son antépirrhème. Quelques-uns de ces morceaux sont sans doute défectueux par suite de l'état du texte.

On doit, d'après ces indications, distinguer, avec

1. Voir Zielinski, ouv. cité, p. 180.

2. Il est vrai qu'on trouve dans la première partie de la pièce (v. 354-371) un morceau anapestique qui offre quelque analogie avec la partie manquante de la parabase.

3. M. Zielinski remarque pourtant avec raison que les 8 derniers vers du *chant d'avant-diner* (1155) ont la forme d'un épirrhème. C'est un appel aux juges qui a bien quelque chose d'une parabase

Westphal [1], trois périodes dans l'histoire de la parabase au temps d'Aristophane. A la première appartiennent les six plus anciennes de ses comédies; elles ont toutes une parabase principale à peu près complète, et les cinq qui sont antérieures à 420 ont en outre une parabase secondaire. La seconde période comprend *Lysistrate*, les *Fêtes de Déméter*, les *Grenouilles*, c'est-à-dire des pièces qui ont des parabases incomplètes et qui n'en ont jamais deux. Les comédies de la troisième période en sont absolument privées. On peut conclure de là que le type de la parabase complète a dû se constituer au temps des succès de Cratinos, qui nous est donné comme l'organisateur principal de la comédie. Mais comment s'est-il constitué? C'est là un sujet de conjectures.

La première partie de la parabase, c'est-à-dire le discours anapestique, est ce qui surprend le plus le lecteur moderne et par suite ce qui semble trahir le plus sûrement une origine très ancienne. L'auteur y apparaît brusquement; il s'entretient avec son public et lui parle de tout ce qu'il a sur le cœur; quand ce n'est pas l'auteur en personne, c'est tout au moins le coryphée, qui se fait alors l'interprète des idées ou des sentiments de sa troupe sur des choses étrangères au sujet même de la pièce. Si l'on remarque que le rythme est celui d'une marche, il paraît naturel de supposer que ce morceau a dû être primitivement un prologue qui servait à présenter le chœur au public, avant qu'il n'eût revêtu son costume. L'idée de transporter ce prologue au milieu de la pièce a pu naître d'autant plus aisément que celle-ci était déjà coupée par des intermèdes chantés, où l'on oubliait le sujet pour toutes sortes de fantaisies. L'avantage était évident pour le poète, qui ainsi pouvait gagner la bienveillance de ses auditeurs par les

1. *Prolegom. zu Æschyl. Tragoed.*, pass. cité.

deux premiers actes avant de venir solliciter leur faveur et dans certains cas plaider sa cause [1].

La seconde partie de la parabase (comprenant l'ode, l'épirrhème, l'antode, l'antépirrhème) est en réalité indépendante de la première. C'est un morceau adroitement soudé à un autre, avec lequel originairement il n'avait sans doute rien de commun. Ce qui le caractérise, c'est, quant à la forme, le mélange du chant et de la déclamation plus ou moins modulée, et, quant au fond, l'alternance d'une invocation religieuse et de réflexions satiriques. Par ce double caractère, il rappelle les chants phalliques, tels que nous les avons décrits plus haut. On est donc en droit d'y voir un des éléments les plus anciens de la comédie. Ce qui confirme d'ailleurs cette conjecture, c'est l'emploi relativement fréquent qui en est fait dans la comédie, au temps de sa pleine floraison. Le discours anapestique ne figure jamais qu'une seule fois dans une même pièce; au contraire, la partie épirrhématique revient deux fois dans les six plus anciennes pièces d'Aristophane. Il y a plus. On trouve, dans d'autres parties de la pièce, notamment dans certaines scènes de dispute, une construction générale qui ressemble beaucoup à celle-là; elle ne s'en distingue guère que par une plus grande liberté [2]. Évi-

1. M. Zielinski (ouv. cité, p. 185) suppose que la parabase en son entier était primitivement un épilogue : la comédie, selon lui, se terminait là, et ce fait expliquerait pourquoi les choreutes quittaient alors leur costume. Cela n'est pas impossible assurément. Toutefois le caractère ordinaire des anapestes me paraît convenir mieux à un prologue qu'à un épilogue, et surtout il me semble que le départ du chœur ainsi dépouillé aurait eu un aspect assez piteux. Je suis bien plus porté à croire que la comédie primitive se terminait par un joyeux exodos. Le fait de quitter les costumes n'était sans doute qu'une manière ingénieuse de dire au public : Ici, nous cessons pour un instant de jouer la comédie et nous parlons comme des citoyens à des citoyens.

2. Voir, dans l'ouvrage cité de M. Zielinski, l'étude des scènes où l'ἀγών a la forme normale.

demment ce sont là des indices qui révèlent un vieil usage, plus ou moins modifié par les progrès de l'art. Cet élément antique et populaire, la comédie, en s'organisant, semble l'avoir utilisé particulièrement pour ses intermèdes. Elle eut ainsi des intermèdes de deux sortes et de valeur inégale : les uns, qu'on peut appeler *intermèdes principaux*, furent marqués par cet emploi du chant épirrhématique ; les autres, simples *intermèdes secondaires*, ne le furent que par les chansonnettes dont nous parlerons bientôt. Si l'on se représente la structure des *Chevaliers* par exemple, la convenance de cette distinction se fait bien sentir. La pièce débute par un prologue ou premier acte (1-241), où nous voyons les deux esclaves Nicias et Démosthène comploter ensemble pour se débarrasser de Cléon qui tient en sa puissance leur maître Démos ; ils lui suscitent un rival en la personne du charcutier qu'ils préparent à la lutte. Là se place la parodos (241-302), c'est-à-dire l'entrée des Chevaliers qui viennent en aide aux conjurés, et cette parodos se lie intimement à l'épisode suivant (303-497), dans lequel les deux rivaux se défient mutuellement. Alors tout est prêt pour l'action. C'est le lieu du premier intermède principal (498-610) : il est rempli par la parabase, comprenant le discours anapestique avec ses accessoires et le chant épirrhématique. Aussitôt après, la lutte s'engage, et elle se prolonge à travers trois épisodes qui forment ensemble un même groupe (611-1262); dans ce groupe, naturellement, les divisions ne peuvent être que légères, car, si la forme du combat change, la situation reste la même; voilà pourquoi les intermèdes chantés (972-996; 1111-1150) n'ont aussi que peu d'importance : ce sont des intermèdes secondaires, destinés toutefois à faire ressortir des divisions un peu plus fortes que celles qui résultent des simples combinaisons rythmiques. Cette par-

tie de la pièce aboutit à la défaite de Cléon. C'est là un événement capital dans l'action ; aussi est-il immédiatement suivi du second intermède principal (1262-1315), qui est un chant épirrhématique. Après, vient le dernier épisode ou exodos (1316-fin), qui nous montre Démos transformé.

A côté de la parabase et des chants épirrhématiques, il faut, d'après cela, mentionner ces autres chants moins importants que l'on appelle quelquefois par analogie les stasima comiques[1]. Ce que nous venons de dire montre déjà suffisamment à quoi se réduit leur importance dramatique. Ils servent proprement à séparer des épisodes qui font partie d'un même groupe. Il est clair qu'ils seraient tout à fait impropres à cet usage, s'ils étaient trop longs ou trop savamment construits. Aussi ne comprennent-ils jamais plus de deux couples antistrophiques, sans épode. En réalité, ce sont, comme nous le disions tout à l'heure, de simples chansonnettes satiriques. Quelquefois ces chansonnettes tiennent au sujet par un lien léger : par exemple, dans les *Acharniens* (v. 837), le chœur, entre deux épisodes, chante en quatre couplets moqueurs le bonheur de Dicéopolis, en énumérant tous les ennuis de la ville, auxquels son existence rustique va lui permettre d'échapper. Quelquefois, elles y sont absolument étrangères : telle est, dans la même pièce, l'invective contre Antimaque (v. 1150). Rien de plus varié que la forme et le sujet de ces sortes de chants. Ici, c'est un dialogue moqueur (*Chevaliers*, 1112) ou purement fantaisiste (*Oiseaux*, 1313); ailleurs, c'est une série de quatrains séparés les uns des autres par un vers d'une autre mesure (*Grenouilles*, 814); ailleurs encore, la chansonnette évoque légèrement les plus folles inventions pour se moquer des gens (*Oiseaux*, 1472). Toute la spontanéité

1. Le nom de *stasimon* appliqué à la comédie n'a pour lui aucune autorité sérieuse. La notice citée emploie le mot vague χορικόν, sans doute pour éviter le mot στάσιμον que l'usage n'avait pas accepté.

capricieuse de la comédie primitive revit dans ces petites compositions, lestes et joyeuses; charmant souvenir du comos rustique, dont elles ont gardé le sans-gêne, l'audace et les saillies imprévues.

De ces faits rapprochés les uns des autres, il résulte que la liaison des parties est assez différente dans la comédie et dans la tragédie. Les stasima tragiques marquent un certain nombre de pauses dans l'action, d'importance à peu près égale. Dans la comédie, il n'y a vraiment qu'une seule pause, deux tout au plus, celles de la parabase et des chants épirrhématiques. En dehors de cela, les séparations comptent à peine, tant elles sont légères. Toutefois, elles ont ceci de propre, que, dans ces courts intervalles, la comédie se plaît à oublier son sujet pour parler de tout. Au fond, c'est toujours par nature le plus indiscipliné des genres poétiques. Assujettie, un peu malgré elle, à l'unité dramatique, elle se rappelle sans cesse le temps où elle n'était qu'une série de folles chansons entremêlée de bouffonneries incohérentes, et elle ne craint pas de nous en faire souvenir, nous aussi.

Ajoutons, pour compléter ceci, que si, dans la tragédie, les chants du chœur n'ont cessé de se simplifier au point de vue rythmique pendant le v[e] siècle, il ne pouvait en être de même dans la comédie. La variété des effets y était en quelque sorte de rigueur, puisque la puissance comique en dépendait. — Ces rythmes lyriques de la comédie sont en nature les mêmes que ceux de la tragédie, mais leur importance relative est fort différente. Sans entrer ici dans une énumération fastidieuse, nous devons caractériser au moins cette différence par quelques remarques précises.

Le rythme crétique, presque étranger à la tragédie, tient au contraire une grande place dans les chœurs de la comédie [1]; il doit cette faveur à sa légèreté, qui lui

1. Christ, *Metrik*, p. 398 et suiv.

donne quelque chose de dansant. Associé au trochée, il convient aux chansonnettes dont nous venons de parler[1]. L'iambe plus ou moins pur, avec des solutions fréquentes et des longues de trois temps, a donné à la comédie des rythmes populaires de chants bachiques[2]. Le choriambe tumultueux y apparaît aussi assez fréquemment, à l'imitation du lyrisme ancien, né dans le peuple même et perfectionné par les poètes lesbiens[3]. En revanche, le dochmiaque, si aimé de la tragédie, si approprié à l'expression de l'angoisse, du désespoir, des lamentations, est à peu près étranger à la comédie, sauf dans la parodie. Par suite de ces faits, le lyrisme comique, dans l'ensemble, est aussi différent du lyrisme tragique que la comédie l'est elle-même de la tragédie. Plus varié dans ses formes[4], il rappelle cependant de plus près les improvisations populaires, soit parce que la liberté d'invention y est moins assujettie à l'usage, soit parce que les partis pris y sont plus accusés et les intentions plus poussées à l'effet.

VI

Nous n'insisterons pas ici sur la conduite de l'action ni sur les caractères du chœur et des personnages dans la comédie ancienne. Ce sont là des choses qui tiennent à l'art personnel de chaque poète. Or, en fait de poète comique de ce temps, nous ne connaissons vraiment qu'Aristophane; ce sera donc en l'étudiant que nous pourrons étudier aussi avec quelque précision ces divers aspects du genre qu'il a illustré. Contentons-nous ici, sur

1. *Lysistrate*, 781.
2. *Acharniens*, 263 et suiv. *Grenouilles*, 398 et suiv.
3. Christ, *Metrik*, p. 481.
4. Surtout si l'on compare celui d'Aristophane par exemple à celui d'Euripide.

ce sujet, de quelques observations très générales qui feront mieux comprendre ce qui suivra.

Concevoir un plan de comédie, c'était pour un contemporain d'Aristophane imaginer une fable bouffonne qui fût en même temps une satire. Cette fable devait être très simple, car elle n'était au fond qu'un prétexte, la satire étant la chose importante. Toutefois, dans sa simplicité même, elle était tenue d'être amusante; et pour cela, il fallait bien, avant tout, qu'elle eût de l'entrain et du mouvement. Le premier don d'un poète comique, c'était celui de l'invention. Il devait inventer d'abord un fait principal, procès, querelle, voyage fantastique, résurrection de morts, création de cités imaginaires, complot, quelque chose enfin qui servît de support à tout le reste. Ce quelque chose devait être non seulement gai, mais nouveau. C'était là une grosse difficulté. Dans la tragédie, les mêmes légendes servaient presque indéfiniment; il suffisait d'en varier les détails, d'en modifier l'aspect, sans toucher aux faits eux-mêmes; ceux-ci étaient donnés par la tradition, et personne n'aurait osé demander qu'on la changeât. Mais dans la comédie, tout étant créé par le poète, on ne voulait pas voir deux fois la même chose. Pourtant les types d'action comique n'étaient pas en nombre infini. Il arrivait forcément qu'on se répétait, ou que les concurrents se copiaient les uns les autres sans en convenir. L'habileté consistait à dissimuler ces imitations et ces emprunts, et surtout à tromper le public qui ne les aurait pas supportés. Pour prévenir son impatience, le poète avait grand soin de vanter la nouveauté de sa fable[1]; ce soin même trahissait une conscience inquiète. La difficulté toujours croissante de sortir de l'ornière a été peut-être une des causes sourdes,

1. Aristophane, fr. 528 Kock ;

Οὐ γὰρ τίθεμεν τὸν ἀγῶνα τὸν τρόπον
ὥσπερ τέως ἦν, ἀλλὰ καινῶν πραγμάτων.

mais actives, qui ont amené la transformation de la comédie au IVe siècle.

Il est vrai que, si l'invention du fait principal était difficile, celle des détails devait être plus aisée. On ne demandait pas au poète d'observer les vraisemblances. Pourvu qu'il fît rire, tout lui était permis. C'était par là que les génies heureusement doués se tiraient d'affaire. Une bonne comédie, quelque simple qu'en fût le plan général, devait être riche en incidents plaisants. Ni l'unité de lieu, ni l'unité de temps n'était conçue de manière à gêner la fantaisie poétique. Sans doute, il n'y avait guère d'entr'actes à proprement parler, qui permissent aux personnages de se transporter, hors de la vue du spectateur, à de grandes distances, ni à l'action de sauter brusquement par dessus une longue période de temps; mais, en vérité, cela était bien inutile; car le poète pouvait, sur son théâtre, et grâce à la complaisance de son public, faire monter ses héros au ciel, les mener chez les oiseaux, les conduire aux Enfers, et convoquer les nuées dans l'orchestra; il pouvait aussi montrer dans une scène Lamachos en train de s'armer pour le combat et le ramener blessé dans la scène suivante, sans que personne lui cherchât chicane sur la durée des choses. Donc la liberté était grande, mais le public entendait qu'on en profitât pour l'amuser. Il voulait voir les scènes se succéder, rapides et variées, comme une fantasmagorie sans cesse nouvelle.

Voilà pour la fable à proprement parler; mais cette fable, nous l'avons dit, était en même temps une satire: nous avons vu déjà quels en étaient les objets; essayons maintenant d'en définir la forme.

Cette satire devait être dramatique. Elle était donc tenue de donner aux idées la vie et l'action, c'est-à-dire de les montrer dans des personnages, et ces personnages eux-mêmes dans des situations plaisantes. Pour elle, la

vénalité s'appelait Cléon ou Hyperbolos, la lâcheté Clisthène, la sophistique Socrate, le chauvinisme batailleur Lamachos. Astreinte aux inventions bouffonnes, elle ne pouvait pas représenter ces personnages dans les conditions réelles de leur existence; il fallait qu'elle les mêlât à une action de pure fantaisie; mais il fallait aussi qu'à travers cette fantaisie la réalité apparût. Ses procédés ordinaires étaient au fond assez simples et peu nombreux. Voulait-elle plaider pour la paix? Elle en réalisait, pour ainsi dire, la passion en un personnage, tandis qu'elle incarnait en un autre la fureur contraire, puis elle bâtissait une trame légère, fantaisiste, qui permettait aux deux systèmes de se traduire par des faits : d'un côté, les avantages sensibles et substantiels de la paix, de l'autre les dommages de la guerre. Visait-elle à décrier la basse flatterie démagogique, qui rampe devant le peuple et qui le trompe? Elle mettait en scène la rivalité de deux serviteurs captant la faveur de leur commun maître, Dèmos; et elle montrait la puissance du plus ancien ruinée par les moyens mêmes qui avaient servi à l'établir. En général, il y a, au fond de toutes ses inventions, ou un contraste frappant, ou une réduction à l'absurde résultant d'un amusant parti-pris qui pousse les choses à l'extrême. La démonstration par les antithèses dramatiques ou par l'exagération bouffonne est son moyen par excellence. Ce procédé fondamental met presque toujours deux adversaires aux prises. De là les combats de paroles, dont il a été question plus haut, et qui ont leur place réservée dans presque toutes les pièces d'Aristophane. Ces argumentations contradictoires, où se fait sentir aussi fortement que dans les discussions tragiques l'influence de la dialectique contemporaine, marquent en général un des moments importants du développement dramatique au point de vue de la démonstration à faire; mais elles sont loin d'enfermer en elles

toute cette démonstration; celle-ci se fait par l'action plus encore que par les discours, et le combat des adversaires, sous ses diverses formes, occupe souvent la plus grande partie de la pièce.

Fable et démonstration, intimement unies ou plutôt identifiées l'une à l'autre, progressent naturellement ensemble, et en général l'une par l'autre. Il suffit d'indiquer ici ce fait essentiel, sur lequel l'art d'Aristophane nous fournira plus loin les éclaircissements nécessaires. Signalons toutefois dès à présent une chose qui en est le résultat naturel : c'est que souvent, dans la comédie ancienne, les combinaisons dramatiques proprement dites se produisent plutôt au début de la pièce, parce que c'est là que le poète prépare ses moyens de démonstration, en organisant sa fable ; tandis que, dans la seconde moitié, les scènes ou même les épisodes se succèdent par simple juxtaposition rapide. Le vrai dénouement, celui qui résout les difficultés, a lieu parfois au milieu de la comédie : par exemple quand Dicéopolis a conclu la paix et désarmé les Acharniens, ou quand Philocléon, convaincu par son fils, a renoncé à se rendre au tribunal et a décidé les héliastes à y renoncer également. Au delà, c'est la démonstration qui, en se poursuivant sous forme dramatique, soutient la pièce et la fait marcher ; c'est d'elle aussi par suite que naît le dénouement définitif. Celui-ci consiste ordinairement en une scène joyeuse, où la vérité démontrée éclate par les faits avec une exagération bouffonne. C'est l'*exodos*, qui se termine elle-même par des danses folles et des chants accompagnant la sortie du chœur [1].

Ces caractères généraux de l'action comique laissent entrevoir assez clairement ceux du chœur et des per-

1. De là sans doute la définition, trop étroite, de l'anonyme dans la notice citée : Ἔξοδός ἐστι τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.

sonnages, ce qui nous dispensera d'y insister longuement.

Le chœur de la comédie diffère profondément par son humeur de celui de la tragédie. « Ce dernier, dit M. Weil, quand il intervient dans les querelles des acteurs du drame, cherche à les apaiser, à calmer leurs passions en faisant entendre la voix de la raison et de l'équité. Dans les comédies au contraire, le chœur excite les acteurs, il les engage à user de toute leur énergie et de toute leur subtilité pour bien défendre la cause qu'ils soutiennent. Il se fait une fête d'assister à leurs joûtes brillantes [1]. » Cette différence est en effet frappante. Le chœur comique est essentiellement passionné et batailleur : il est pour la lutte comme le chœur tragique est pour la paix. Acharniens, chevaliers, héliastes, oiseaux, vieux et vieilles dans *Lysistrate*, femmes ameutées contre Euripide dans les *Fêtes de Déméter*, autant de rôles qui ont leurs moments de fureur comique ; et cela n'est pas spécial à Aristophane ; il est clair que les Archiloques de Cratinos n'étaient pas moins agressifs. L'origine du chœur comique rend d'ailleurs raison de ce fait, et aussi la nature même de la comédie. C'est une troupe de chanteurs en gaieté, et cette troupe est au service d'un genre qui veut avant tout du mouvement. Toutefois il y a des exceptions à cette règle générale. Le chœur des nuées dans Aristophane, celui des laboureurs dans la *Paix*, celui des initiés dans les *Grenouilles*, d'autres encore, sont des chœurs paisibles, alors même qu'ils encouragent les disputes. En outre, il est à remarquer que le plus souvent le chœur s'apaise au cours de l'action. C'est au début, dans la parodos surtout, que ses passions sont ardentes. Il arrive en fureur, il ne parle que de massacre et d'exter-

1. *Journal des Savants*, septembre 1888, p. 537.

mination ; mais, comme la comédie ne comporte aucune exécution sanglante, il faut bien qu'il se calme ; c'est ce qui arrive aux Acharniens, aux héliastes, aux oiseaux. Une fois convaincus, ils le sont sans réserve. Et de là vient que, dans la seconde partie de la pièce, presque tous les chœurs comiques, quels qu'aient été leurs sentiments au début, sont ralliés au personnage qui représente les idées du poète. Ils l'approuvent alors, l'encouragent, se moquent de ses adversaires et mettent en relief ce qui est à démontrer. C'est ainsi qu'à la fin de la *Paix*, le plus charmant éloge de la vie tranquille qu'on vient de recouvrer est le chant épirrhématique où les laboureurs célèbrent la joie de vivre aux champs.

A un autre point de vue, il y a lieu de remarquer que le chœur est dans la comédie l'élément vivant auquel la fantaisie a le plus de part. Elle fait de lui tout ce qu'elle veut, elle le transforme en oiseaux, en grenouilles, en insectes, en nuages, en guêpes, en dèmes, en îles. Mais cette transformation est presque toujours légère et superficielle à dessein. Une plaisanterie prolongée devient insupportable. C'est donc surtout en vue de l'entrée que ces inventions paradoxales sont faites. Elles marquent vivement et d'une manière amusante soit le trait dominant que le poète veut assigner au caractère du chœur, son inconstance, son humeur agressive, soit le rapport principal qui existe entre lui et quelques-uns des personnages ou la situation en général ; elles déterminent l'ensemble de son rôle. Mais cela fait, il est bien entendu qu'elles ne s'imposent nullement à toutes les parties de ce rôle. Les guêpes, une fois mêlées à l'action, ne sont plus guêpes que de souvenir. Les nuées, vaporeuses quand Socrate les invoque et quand elles se décrivent elles-mêmes dans leur belle parodos, deviennent, au cours de la pièce, des per-

sonnes fort sages, en qui la raison n'exclut pas une certaine malice. Il est clair que, dans ces compositions d'une souplesse si capricieuse, cette inconstance est à la fois une nécessité et une qualité. Un rôle peut se présenter au public à titre d'allusion moqueuse ou de surprise plaisante; mais il serait aussi puéril que fastidieux, s'il développait l'une ou renouvelait l'autre incessamment.

Les personnages de la comédie ancienne ressemblent à ses chœurs, avec un peu moins de fantaisie. Ce sont avant tout des bouffons, et la folie carnavalesque les possède. Nous verrons ailleurs, il est vrai, ce qu'Aristophane a su mettre de réalité humaine dans ces figures grotesques; et il n'est pas douteux que les autres grands poètes comiques du même temps n'y aient réussi en quelque mesure, eux aussi. Mais, dans le signalement préliminaire et très général que nous donnons ici, ce n'est pas là ce qui doit apparaître d'abord. Chez les personnages comiques, la plupart des sentiments qui font l'homme sont prohibés expressément par la nature même du genre. Tout ce qui est sérieux, profond, intime leur est étranger; ils n'ont pas le droit d'aimer, ni de suivre un mouvement généreux, ni d'avoir une conscience; ils n'ont point de honte, point de délicatesse d'aucune sorte; des parties de raison en quelque sorte, mais non une raison entière; ils sont toujours à moitié fous, mêlant à des idées d'hommes des lubies d'enfants et des extravagances d'aliénés. D'ailleurs, la nature même de l'action ne permet pas au poète de développer un caractère. A l'incohérence des faits doit répondre celle des êtres dont ces faits sont la vie. Donc, s'ils ont une ébauche de caractère, ils l'oublieront brusquement, pour le simple plaisir de dire une sottise. Il n'y a pas en eux d'étoffe morale à proprement parler, rien de solide ni de consistant. Ce

sont des caricatures transparentes, à travers lesquelles on aperçoit un pitre qui grimace.

Il y en a de toutes les sortes et de toutes les conditions : des dieux ou des héros, comme Poséidon, Héraclès, Iris, Prométhée, Ulysse, Ploutos; des allégories personnifiées, telles que l'Ivresse, la Comédie, la Pauvreté ; des hommes et des femmes, les uns connus, comme Cléon, Socrate, les autres créés de toutes pièces par le poète, comme Strepsiade, Trygée, Lysistrate; et parmi ceux-ci, beaucoup qui n'ont même pas de nom, un marchand de lances, un prêtre, un parricide, une vieille femme, un devin, un Mégarien, un Béotien, véritables passants de la scène comique, qui ne font qu'entrer et sortir. Tous au fond sont de même nature, mais tous n'ont pas le même relief. La comédie n'a aucun scrupule à faire comparaître tous ceux dont elle a besoin, et elle les renvoie comme elle les appelle, brusquement, sans explications. Dans la plupart des pièces d'Aristophane, les rôles sont très nombreux, mais beaucoup sont à peine des rôles.

La hiérarchie des personnages n'était pas plus naturelle à la comédie que la division en épisodes séparés par des chants; elle l'a empruntée, comme celle-ci, à la tragédie, par esprit d'imitation. Primitivement, quand elle se composait d'une série de scènes incohérentes, il ne pouvait y avoir, au milieu de ces bouffonneries, rien qui ressemblât à un premier rôle. Dans le théâtre d'Aristophane, les scènes de discussion, telles que celle du Juste et de l'Injuste, d'Euripide et d'Eschyle, ou même des pièces entières, où deux rivaux sont aux prises, les *Chevaliers* par exemple, rappellent encore cette manière primitive. Le protagoniste n'y a pas de prééminence bien marquée. Mais cela est exceptionnel: l'usage tragique s'est alors imposé à la comédie, et dans la plupart de ses pièces, on distingue aisément

un personnage, Dicéopolis, Strepsiade, Pisétaire, Lysistrate, qui est vraiment le premier par son importance dramatique. Rien ne montre mieux peut-être combien ce genre, qui était à l'origine la liberté même, s'était peu à peu discipliné pour mériter l'estime des connaisseurs.

VII

Il nous reste, pour clore ces observations générales, à indiquer en quelques mots ce qu'était la langue de la comédie ancienne [1].

Quintilien en a fait l'éloge en ces termes : « L'ancienne comédie est presque le seul genre qui garde dans sa pureté la grâce native du parler attique ; en outre, elle a l'éloquence la plus franche, admirable dans la satire des vices, pleine de force encore dans les autres parties de son rôle. Grandeur, élégance, charme naturel, voilà ses qualités. Si l'on excepte Homère, qu'il faut toujours mettre à part comme Achille, il n'est point de forme de poésie qui ressemble davantage au langage des orateurs [2] ni qui soit plus propre à en former [3]. » Comme impression d'ensemble, cela est très juste ; mais il y a lieu de viser à un peu plus de précision.

1. Comme répertoire des formes du langage comique, on peut indiquer Jacobi, *Comicae dictionis index*, 1857 (t. V des *Fragmenta comic. graecorum* de Meineke). Plusieurs critiques anciens avaient composé des recueils de λέξεις κωμικαί, dont on retrouve les débris dispersés dans les lexicographes.

2. Cf. *Rhet. Graeci*, t. V, p. 471 : Προσδεβληκυῖα λόγῳ πεζῷ κατὰ συνθήκην, ὅθεν τινὲς καὶ ῥητορικὴν ἔμμετρον τὴν κωμῳδίαν ἐκάλεσαν.

3. *Inst. Orat.*, X, I, 65 : Antiqua comoedia cum sinceram illam sermonis attici gratiam prope sola retinet, tum facundissimae libertatis est et in insectandis vitiis præcipua, plurimum tamen virium etiam in cæteris partibus habet. Nam et grandis et elegans et venusta ; et nescio an ulla, post Homerum tamen, quem ut Achillem semper excipi par est, aut similior sit oratoribus aut ad oratores faciendos aptior.

Tout d'abord la comédie, étant l'inconstance même, comporte évidemment des variétés de langage plus grandes qu'aucun autre genre. Légère, pimpante, moqueuse dans certaines parties lyriques qui sont de vraies chansons des rues, sa langue a de l'éclat, de la gravité, de la grandeur même dans d'autres, comme par exemple dans la parodos des *Nuées*. D'autre part, quand elle parodie la tragédie ou le dithyrambe, elle emprunte à ces genres leur langage pompeux, pour les tourner en ridicule, et dans ce dessein elle en exagère la pompe ou elle en imite les procédés en les travestissant. Ce sont là des cas exceptionnels, qu'il faut signaler sans doute, mais qui ne peuvent servir à caractériser d'une manière générale ses habitudes d'élocution.

Celles-ci se manifestent dans le dialogue proprement dit, qui est vraiment le corps même de la comédie. Ce qui en fait le fond, selon la remarque de Quintilien, c'est le plus pur attique [1], mais il faut ajouter qu'il s'offre là sous une forme toute familière, populaire même, qui le distingue de celui qu'on entrevoit dans la tragédie en la dépouillant de ses termes poétiques, ou qu'on trouve dans les dialogues socratiques. Nulle prétention, point de convenance gênante, aucun souci de bonne tenue; une aisance charmante, l'abandon, la simplicité, une grâce vive, le franc parler le plus libre; les choses nommées par leur nom, quelles qu'elles soient; par suite tout un vocabulaire qui vient du port ou de la halle, des injures, des mots salés, d'autres qui sont purement ignobles, mais aussi mille tours heureux, mille traits descriptifs, des termes tout vivants, qui ne sentent point l'école, de vraies phrases de conversation, jetées hardiment, au hasard, et non préparées. C'est le parler de

1. Cf. Démétr. Περὶ ἑρμηνείας, 177 : Διόπερ οὐδὲ ἐκωμῴδουν δωρίζοντες, ἀλλὰ πικρῶς ἠττίκιζον· ἡ γὰρ Ἀττικὴ γλῶσσα συνεστραμμένον τι ἔχει καὶ δημοτικὸν καὶ ταῖς τοιαύταις εὐτραπελίαις πρέπον.

l'agora ou du Pirée, mais plus fin, plus rapide, plus élégant, perfectionné selon son génie propre et son instinct par des esprits d'élite.

Sur ce fond, la fantaisie créatrice des poètes se joue. Elle emprunte aux vieux poètes iambiques, aux chansons du peuple, ou, quand elle le juge à propos, elle crée elle-même, selon leur tradition. Les mots qu'elle invente sont de formes infiniment variées : longs composés où s'amasse plaisamment tout un fouillis d'idées, dérivés inattendus, formés par des analogies saugrenues, calembours par à peu près, en somme tout ce que peut suggérer le désir d'exciter le rire. Nous avons déjà aperçu cela en passant chez Cratinos; nous allons le retrouver chez Aristophane où nous pourrons l'étudier de plus près.

CHAPITRE XII

ARISTOPHANE ET SES CONTEMPORAINS

BIBLIOGRAPHIE

MANUSCRITS. — Les manuscrits d'Aristophane qui subsistent aujourd'hui ne semblent pas avoir été encore classés d'une manière tout à fait sûre. On trouvera l'énumération des principaux dans le tome III (1re partie), p. XIII, de l'*Aristophane* de Dindorf.

Les deux meilleurs sont : — 1° le ms. de Ravenne, *Ravennas* (R de Dindorf), du XIe siècle. Il contient les onze comédies qui ont été conservées, dans l'ordre suivant : *Ploutos*, *Nuées*, *Grenouilles*, *Chevaliers*, *Acharniens*, *Guêpes*, *Paix*, *Oiseaux*, *Fêtes de Déméter*, *Assemblée des femmes*, *Lysistrate*, — 2° le ms. 474 de la bibliothèque Saint-Marc (Venetus 474, V de Dindorf); du XIIe siècle; il ressemble de près au *Ravennas*, mais il ne contient que sept pièces : *Ploutos*, *Nuées*, *Grenouilles*, *Chevaliers*, *Guêpes*, *Paix*, *Oiseaux*.

Les trois pièces qui figurent les premières dans ces deux mss. (*Ploutos*, *Nuées*, *Grenouilles*) sont celles qu'on lisait ordinairement dans les écoles de Byzance. Elles se trouvent par suite dans presque tous les mss., quelquefois seules.

Il va sans dire que pour les poètes comiques contemporains d'Aristophane, nous n'avons aucun manuscrit. Les fragments qui nous en restent ont été recueillis dans les divers auteurs anciens qui les ont cités.

SCOLIES. — Les scolies d'Aristophane proviennent des commentaires des savants alexandrins et des grammairiens de l'Empire et du Bas-Empire. Les principales sont celles du *Ravennas*. Médiocrement abondantes, elles sont précieuses par leur précision; c'est un abrégé des notes dues aux savants

alexandrins ; elles semblent provenir d'un commentaire rédigé vers la fin du Ier siècle de notre ère par Symmachos. M. Albert Martin les a soigneusement étudiées dans un volume de la Bibliothèque de l'École des Hautes-Etudes, publié sous ce titre : *Les scolies du manuscrit d'Aristophane à Ravenne; étude et collation* (1 vol. in-8°, Paris, 1882). Plus récemment *Scholia Aristophanica codicis Ravennatis*, arranged, emend. an translat. by William Rutherford, Londres 1896. Celles du *Venetus* 474 sont plus abondantes, mais moins pures. — Les autres mss. n'offrent en général qu'une masse confuse de commentaires oiseux et prolixes, œuvres des byzantins.

Les principales scolies d'Aristophane ont été publiées par G. Dindorf dans le tome IV (en 3 parties) de son édition (Oxford, 1839), et par Dübner dans les *Scholia græca in Aristophanem*, Paris, Didot, 1843.

Le *Lexique* de Suidas renferme un grand nombre de notes relatives au texte d'Aristophane; elles ont été extraites par le lexicographe des commentaires alexandrins et reproduisent en général les scolies du *Ravennas* et du *Venetus*.

ÉDITIONS. — L'édition princeps d'Aristophane est celle des Aldes (Venise, 1498); elle ne contient que neuf pièces publiées d'après d'assez mauvais mss. L'édition de B. Junta (1525) et celle d'Antonius Francinius (1525) corrigèrent dans une certaine mesure et complétèrent cette édition princeps. Ainsi fut constitué un texte, qui se perpétua avec quelques corrections jusqu'au XVIIIe siècle.

L'amélioration sérieuse du texte d'Aristophane commença avec l'édition de Küster (1710); elle se continua par les éditions de Hemsterhuis, de Brunck (1781-83), d'Invernitz, qui reconnut la valeur du *Ravennas* et en fit la base de son travail critique (Leipzig, 1794-1834), de Bekker (Londres, 1829). Mais nul n'y a plus contribué que G. Dindorf; sa principale édition d'Aristophane est celle qu'il a donnée, à Oxford, de 1830 à 1839, avec une excellente annotation et une révision des scolies; le texte en a été reproduit dans l'*Aristophane* de Didot (Paris, 1839) et dans celui de la collection Teubner (1869). A signaler encore les éditions de Meineke (Leipzig, 1860, in-8°; et Leipzig, 1861, in-16) avec une vie d'Aristophane par Ferd. Ranke; et les deux éditions données par Bergk dans la collection Teubner (1852 et 1872).

Plus récemment, Blaydes a donné deux éditions : l'une, qui a commencé à paraître à Halle en 1880, et qui est aujourd'hui

achevée, offre une recension du texte avec un choix des principales leçons, et pour chaque pièce les scolies publiées, avec une bonne annotation; l'autre, qui ne contient que le texte avec un petit nombre d'observations critiques, a paru en deux volumes in-8°, à Halle, 1886. Mais la plus importante des éditions critiques récentes est celle de Von Velsen, continuée et revue par Zacher, Leipzig, 1869-1897. Ces éditions d'ensemble ne dispensent pas de recourir aux éditions séparées des diverses pièces.

Les fragments d'Aristophane se trouvent dans l'édition Dindorf-Didot et dans celles de Blaydes. Ils figurent en outre avec ceux des autres poètes comiques dans les *Comicorum Atticorum fragmenta* de M. Kock (voir plus haut, chap. X, bibliographie).

Il manque un lexique spécial d'Aristophane.

SOMMAIRE

I. Vie et œuvre d'Aristophane. — II. Ses tendances générales. — III. Comédies subsistantes. — IV. Ses qualités dramatiques. Conduite de l'action. — V. Les personnages. — VI. Ses qualités lyriques. — VII. Sa langue. — VIII. Les poètes contemporains. Eupolis, Phrynichos et Platon.

I

Aristophane est le représentant le plus illustre de la comédie ancienne; il est, de plus, le seul des poètes comiques de ce temps dont quelques pièces soient venues jusqu'à nous. Un intérêt exceptionnel s'attache donc à son œuvre et à sa personne; mais si nous connaissons l'une passablement, ce que nous savons de l'autre est bien peu de chose [1].

1. Nous possédons cinq biographies d'Aristophane, y compris la notice de Suidas (Didot, *Scholia graeca in Aristophanem*, Prolegomena XI-XV). Il est visible qu'elles sont toutes faites d'après les comédies d'Aristophane lui-même et de ses contemporains; sauf

Il naquit vers 445 [1]; son père Philippe et sa mère Zénodora étaient athéniens et de condition libre [2]. Il appartenait au dème Cydathénéen, de la tribu Pandionis. Ses parents furent au nombre des clérouques qui s'établirent à Égine vers 430 [3]: ils avaient donc, au moins là, un petit domaine qu'ils exploitaient. La précocité intellectuelle du jeune Aristophane fut remarquable. Quelle qu'ait été son éducation, quelques influences qu'il ait subies, il révéla son génie presque au sortir de l'enfance par sa pièce des *Convives d'Héraclès* (Δαιταλῆς), qui obtint le second rang au concours de 427. Un an après, aux grandes Dionysies de 426, il fit représenter les *Babyloniens*. Dans cette comédie, il attaquait violemment la politique du jour et ses chefs, en particulier Cléon; celui-ci chercha à se venger : il traduisit devant le sénat Callistratos, sous le nom duquel la pièce avait été représentée; en même temps, il dénonçait Aristophane comme ayant usurpé les droits de citoyen [4]. Le poète se tira heureusement d'affaire et ne fut ni intimidé ni découragé. En 425, il donna, aux Lénéennes, ses *Acharniens*, où il se moquait de ceux qui voulaient la guerre à outrance; la gaieté de ses inventions lui valut d'être victorieux de ses rivaux, Cratinos et Eupolis [5].

quelques détails, elles ne nous apprennent à peu près rien que nous ne puissions trouver nous-mêmes dans les pièces subsistantes, surtout dans les discours anapestiques des parabases. — Kaibel, dans l'Encycl. Pauly-Wissowa, I, p. 971 et suiv.

1. Date approximative ; elle se déduit de ce que, en 427, quand Aristophane fit représenter sa première pièce, il était encore presque adolescent (σχεδὸν μειρακίσκος ὤν, Schol. *Grenouilles*, 502); ses premiers succès (de 427 à 425) appartiennent à sa jeunesse (ἐν νέᾳ κομιδῇ τῇ ἡλικίᾳ ηὐδοκίμησεν ἐν κωμῳδίαις, Proleg. Didot XV).

2. Ses adversaires ont insinué le contraire et ses ennemis ont cherché à le prouver, sans y parvenir.

3. *Acharniens*, 653-655 et la scolie.

4. *Biographies*. Sur la discussion de ces faits, lire Denis, *La Comédie grecque*, t. I, p. 312.

5. *Argument* de la pièce.

Jusqu'alors Aristophane s'était dissimulé derrière ses amis Philonidès et Callistratos, tous deux acteurs et poètes : c'étaient eux qui se présentaient devant l'archonte comme auteurs de ses pièces, eux qui en acceptaient officiellement la responsabilité [1]. A vrai dire, cette fiction ne trompait personne; dans Athènes, tout se savait, même ce qu'on voulait cacher; or le véritable auteur d'une pièce couronnée avait grand intérêt à ne pas se laisser ignorer. En ne donnant pas son nom tout d'abord, Aristophane respectait sans doute un usage; on aurait su mauvais gré à un éphèbe de morigéner la cité; et l'archonte, loin d'accepter sa pièce, aurait renvoyé l'auteur en l'admonestant [2]. Quand le succès, plus encore que l'âge, eut fait de lui un homme, il se découvrit [3]. En 424, aux Lénéennes, il fit représenter les *Chevaliers*, la plus hardie de ses pièces, satire fougueuse de Cléon : il fut encore vainqueur; Cratinos eut le second rang, Aristomène le troisième [4].

La supériorité du jeune poète était établie [5]. Toutefois, aux grandes Dionysies de 423, il fut malheureux avec les *Nuées*, où il attaquait les sophistes et l'éducation nouvelle. Cratinos reprit le premier rang, Amipsias eut le second; Aristophane ne vint que le troisième [6]. Cet échec le surprit, car il croyait sa pièce excellente [7]. Vaincu, il ne cessa pas de le croire; il la

1. *Chevaliers*, 513; *Nuées*, 530; *Guêpes*, 1018. Cf. Prolégom. Didot, III et XI. Explication divergente des mêmes faits dans l'art. cité de Kaibel. La question reste obscure.

2. Denis, *Com. grecque*, I, p. 296, note 1.

3. On ne saurait affirmer toutefois que, même à partir de ce temps, il ait toujours demandé le chœur sous son nom. Denis. ouv. cité, I, p. 313, note.

4. *Argument* de la pièce.

5. Proleg. Didot, III : Μακρῷ λογιώτατος Ἀθηναίων καὶ εὐφυίᾳ πάντας ὑπεραίρων.

6. *Argument* V de la pièce (Didot).

7. *Nuées*, 517 et suiv.

retoucha à loisir en vue d'une seconde représentation, qui n'eut pas lieu [1]. En attendant, il passait à autre chose : aux Lénéennes de 422, il obtint le second rang avec ses *Guêpes*, où il se moquait de la manie de juger dont ses concitoyens étaient possédés [2]. Aux grandes Dionysies de 421, il eut le même rang avec sa pièce de la *Paix*, par laquelle il pressait l'achèvement du traité qui allait être conclu par Nicias [3]. On est à peu près d'accord pour rapporter à la même période (entre 424 et 421) deux pièces perdues, les *Laboureurs* et les *Vaisseaux de transport*, où le poète plaidait aussi pour la cessation des hostilités.

Nous n'avons aucune raison de croire qu'Aristophane ait gardé le silence durant les sept annéees qui suivirent la paix de Nicias (de 421 à 414) : il était alors dans toute l'ardeur de la jeunesse, dans la plénitude de la force et du talent. Considérons donc comme à peu près certain qu'un bon nombre de pièces dont nous ignorons les dates, se rapportent à ce temps. En 414, aux Lénéennes, il fit jouer *Amphiaraos*, pièce perdue, et, la même année, aux grandes Dionysies, quelques mois après le départ de la flotte athénienne pour la Sicile, il donna les *Oiseaux*, charmante fantaisie à laquelle se mêlait maint trait satirique; il obtint le se-

1. Cela résulte du rapprochement des témoignages contradictoires qu'on trouvera dans les arguments V, VI, VII des *Nuées* (Didot) et dans les scolies (notamment dans celles des vers 549 et 552). Cf. Denis, ouv. cité, t. II, p. 47, et Fritzsche, *Quaestiones Aristophaneae* et *De fabulis ab Aristophane retractatis*; voir aussi Zielinski, *Gliederung*, p. 31 et l'édition des *Nuées* de Teuffel, revue par Kaehler, (Leipzig, 1887), où la question est étudiée en détail et où toute la « littérature » du sujet est indiquée.

2. *Argument* des *Guêpes*.

3. *Argument* de la *Paix*. La *Paix* fut-elle plus tard remaniée et remise à la scène? Avons-nous la première édition ou la seconde? Questions douteuses. Voir Kock, *Com. Attic. fragm.*, I, p. 467; Denis, I, p. 431.

cond rang; Amipsias était classé le premier; Phrynichos le troisième [1]. Deux ans plus tard, en 411, il prenait part aux deux concours de comédie avec *Lysistrate* et les *Fêtes de Déméter* (Θεσμοφοριάζουσαι) [2]; la première de ces pièces était un plaidoyer en faveur de la paix, la seconde, une amusante diatribe contre Euripide. Nous ignorons le succès qu'elles obtinrent. Jamais Aristophane n'avait fait preuve d'une verve plus plaisante, mais jamais non plus il ne s'était montré moins soucieux de la décence publique. Au même temps à peu près, probablement à l'année 410, doit être rapporté le *Triphalès*, pièce perdue, qui fut dirigée par lui contre Alcibiade exilé et devenu l'ennemi de son pays [3]. Enfin, en 408, il faisait jouer le premier *Ploutos* [4], assez différent sans doute de celui que nous possédons pour qu'il soit impossible d'en apprécier d'un mot la portée probable.

De nouveau, un vide dans la série; nous ne savons que mettre entre 408 et 405. Aux Lénéennes de l'année 405, parurent les *Grenouilles* [5]. Aristophane y faisait encore la guerre à Euripide qui venait de mourir, et, pour mieux le déprécier, lui opposait le vieil Eschyle; il obtint le premier rang; le second échut à Phrynichos, le troisième à Platon. Le succès du vainqueur fut tel, que la pièce, contrairement à l'usage, fut représentée une seconde fois [6].

Les années qui suivirent furent peu favorables à la comédie. Athènes vaincue et prise par Lysandre, ses

1. *Argument* des *Oiseaux*.
2. *Argument* de *Lysistrate*. Pour la date des *Fêtes de Déméter*, elle résulte des scolies aux vers 190 et 840, cette dernière rapprochée de Thucydide, VI, 101.
3. Notice de Kock (*Com. Attic. fragm.*, p. 528).
4. Schol, *Ploutos*, 173 et *Argument* de la même pièce.
5. *Grenouilles*, *Argument* I (Didot).
6. Même pièce, *Argument* III (Didot).

institutions furent momentanément détruites : elle eut à subir la tyrannie des Trente, puis la guerre civile pour le rétablissement de la démocratie. Quand l'amnistie eut été proclamée, la cité respira, mais elle était appauvrie et l'esprit public n'avait plus le même ressort qu'autrefois. Nous reviendrons plus loin sur les transformations que subit alors la comédie. La principale résulta du manque de chorèges; on n'était plus assez riche pour subvenir aux dépenses des représentations : le chœur fut réduit à peu de chose, la parabase fut supprimée. Le poète qui avait en quelque sorte incarné en lui-même l'ancienne comédie avec sa fantaisie exubérante, son lyrisme, ses hardiesses de toute sorte, dut s'accommoder, dans la seconde partie de sa vie, à ce régime nouveau. Il le fit avec une souplesse d'esprit remarquable, sans produire toutefois des chefs-d'œuvre comparables à ceux de sa jeunesse. Plus de politique à proprement parler. En 392, il donna l'*Assemblée des femmes* [1], satire des théories communistes qui se discutaient alors dans les écoles des philosophes; en 388, il remit à la scène son *Ploutos* [2], sous la forme où nous le possédons : il y agitait la question sociale par excellence, celle de la répartition des richesses. Ce fut probablement la dernière comédie qu'il donna sous son nom. Il composa encore le *Cocalos* et l'*Éolosicon*, pièces perdues, mais il les fit représenter comme des œuvres de son fils Araros, auquel il voulait ainsi gagner la faveur du public. La première était une comédie d'intrigue, la seconde une parodie. Aristophane suivait désormais le goût du jour et inaugurait une période nouvelle dans l'histoire du genre qu'il avait illustré.

Il mourut peu de temps après après. On prétend que

1. Pour la date, voir v. 193 et la scolie, à rapprocher de Diodore XIV, 82.
2. *Ploutos* : *Argument*.

Platon composa pour lui cette épitaphe : « Les Grâces, cherchant un temple qui ne dût pas périr, ont choisi l'âme d'Aristophane [1]. » Quel que soit l'auteur de ces vers, il a su dire heureusement ce qu'Athènes devait penser quand l'auteur des *Oiseaux* venait de disparaître pour jamais.

Nous possédons onze pièces d'Aristophane. Il en avait composé, dit-on, quarante-quatre, sur lesquelles quatre seulement paraissaient suspectes aux critiques anciens [2]. Indépendamment des pièces citées plus haut, celles dont nous connaissons les titres et dont nous avons quelques fragments sont les suivantes : *Anagyros*, la *Vieillesse*, *Gérytadès*, *Dédale*, les *Danaïdes*, le *Double naufrage*, le *Centaure*, *Niobos*, les *Héros*, les *Lemniennes*, les *Iles* (attribuées aussi au poète Archippos), les *Cigognes*, la *Poésie*, *Polyidos*, le *Prélude*, les *Femmes aux fêtes de l'Isthme* (Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι) les *Fricoteurs* (Ταγηνισταί), les *Télémessiens*, les *Phéniciennes*, les *Saisons* [3]. Naturellement, le sujet de la plupart de ces pièces nous est inconnu. Il n'en est pas des comédies comme des tragédies, dont les titres révèlent à peu près la donnée principale. Notons seulement que plusieurs de ceux qui viennent d'être énumérés n'ont guère pu s'appliquer qu'à des parodies, c'est-à-dire à un genre qui n'est plus représenté pour nous dans ce qui subsiste de l'œuvre d'Aristophane.

1. Biographies XI, XII et XV (Didot).

2. Biographies XI, XII et XIV (Didot); la biographie XII dit 43 au lieu de 44.

3. A cette liste, il faut ajouter les quelques pièces qu'Aristophane a corrigées et qui ont eu ainsi deux formes successives plus ou moins distinctes : les premières *Nuées*, à côté de celles que nous possédons, la seconde *Paix*, les secondes *Fêtes de Déméter*, le premier *Ploutos*.

II

Quelles sont les tendances générales de cette œuvre? Que valent les satires dont elle est pleine? Et que nous révèlent-elles des pensées de l'auteur ou de son caractère? Sont-elles l'expression d'opinions arrêtées et constantes, ou de simples boutades sans conséquence? Ces questions se posent à nous tout d'abord : elles sont aussi délicates qu'importantes. Pour apprécier l'œuvre, il faut aller jusqu'à l'homme, et malheureusement l'homme ne nous est en somme connu que par son œuvre. De là des divergences de jugements et des incertitudes, au milieu desquelles il est pourtant indispensable de chercher le plus possible de vérité [1].

Tout satirique exagère quelquefois ses idées; un poète de l'ancienne comédie les exagérait toujours; nous avons expliqué plus haut ces nécessités du genre, il est inutile d'y revenir. Mais voici ce qu'il faut ajouter. Plus le poète avait le tempérament du genre, plus ces nécessités devenaient en lui vivantes et agissantes : ce n'était plus un calcul de l'esprit en vue d'un effet à produire, c'était une force intime, joyeuse et bouffonne, qui conduisait sa pensée et qui la dominait. Or Aristophane a été poète comique dès l'adolescence; il est né pour la comédie, il en a eu le génie et le caractère. A vingt ans, il déborde de pétulance, d'audace, de fantaisie, d'humeur agressive. A-t-il alors des doctrines? Est-il enrégimenté dans un parti politique? Rien de moins

1. Outre les jugements qu'on trouvera dans les histoires littéraires, rappelons particulièrement ici ceux qui sont énoncés et discutés dans les ouvrages cités de Denis et de Couat, et aussi dans les *Études sur Aristophane* de Deschanel (Paris, 1867) et dans *Les deux masques* de P. de Saint-Victor; notons enfin l'article de Th. Kock (*Rheinisches Museum*, XXXIX, 1884), *Aristophanes als Dichter und Politiker*.

probable. Et pourtant c'est à ses dix premières années de vie littéraire qu'appartiennent ses œuvres les plus significatives; à trente ans, il aura fait les *Babyloniens* et les *Acharniens*, les *Chevaliers* et les *Nuées*, les *Guêpes* et la *Paix*; que signifie cela? Tout simplement peut-être qu'avec sa verve sarcastique et sa clairvoyance exceptionnelle, ce gamin de génie se sent capable, dès le début, de quelque chose de grand. Il ne lui suffit pas de rire joyeusement, il est jaloux de ces coups de fouet superbes et bruyants que le vieux Cratinos fait résonner à travers la ville. C'est aux puissants du jour qu'il vise, parce que ceux-là seuls sont dignes de lui : à Cléon, devant qui tout tremble, à Lamachos, dont le nom même a quelque chose de guerrier, au peuple enfin, c'est-à-dire au maître souverain, au peuple que tout le monde flatte et dont tout le monde a peur. Voilà des sujets qui ne sont pas à la portée du premier venu. Cela est autrement fier et retentissant que les travestissements burlesques et démodés de Magnès, dont on est las, ou que les rêves fantastiques de Cratès, dont on se contente de sourire. Aussi quel orgueil naïf et juvénile dans ses parabases [1] ! L'idée intime qu'il a de lui-même, l'ambition des grandes causes et l'enivrement de la lutte qu'il a voulue et provoquée, le plaisir ardent de défier les coups et de nier ceux qu'il reçoit, la joie vive et hautaine d'être quelqu'un dans la cité, de s'y faire craindre et admirer, d'être connu déjà des alliés comme un protecteur, et avec cela la conscience du génie comique, l'assurance imperturbable d'une haute supériorité de nature, n'est-ce pas là ce qui éclate chaque année dans ses fiers et ironiques discours des Lénéennes et des Dionysies? Si le poète était l'interprète d'une

1. *Acharniens*, 500 : Τὸ γὰρ δίκαιον οἶδε καὶ τρυγῳδία. *Guêpes*, 1043, il se dit ἀλεξίκακον τῆς χώρας τῆσδε καθαρτήν. Voyez les parabases des *Chevaliers*, des *Nuées*.

coterie quelconque, s'il allait recueillir pour alimenter son œuvre ce qu'on chuchote çà et là dans les hétairies, aurait-il cette spontanéité charmante, cet entrain et cette fougue ? Il suffit de l'écouter pour en juger : tout cela lui vient du cœur et de l'imagination. Le rôle qu'il a pris est celui qui convient le mieux à son génie, celui qui fait le plus brillamment valoir tous ses dons, non seulement la puissance satirique de l'esprit, mais l'impertinence tapageuse qui est la forme de son courage et dont il n'est pas moins fier. Et il y croit, à ce rôle, parce que toute sa nature y trouve son compte. D'ailleurs, l'ayant fait sien, il le sert de tout son pouvoir : il a besoin de griefs, et il en trouve. Ce qu'il leur demande, ce n'est pas d'être justes, c'est d'être dramatiques. Tout ce qui lui vient à l'esprit, tout ce qu'il recueille en fait de propos courants, il le juge d'après l'effet qu'il en attend. Pour que cet effet réponde à son intention, il lui suffit d'une certaine vérité générale qui donnera de la grandeur et de la force à son œuvre. Quant à la vérité particulière, — celle qui touche aux hommes, — il n'en a pas le moindre souci. On ne peut pas dire qu'il la méprise. A ses yeux, elle ne fait pas partie du genre auquel il s'est donné ; c'est une chose étrangère, qui a peut-être sa place ailleurs, mais dont il n'a pas affaire, car personne ne la lui demande et il ne la promet à personne [1].

Cela étant, il faut s'attendre à rencontrer chez lui certaines tendances générales, qui, toutes ensemble, composent son rôle, mais aussi des contradictions notables, et surtout des incidents de polémique auxquels on doit bien se garder d'attribuer un sens trop sérieux.

1. H. Müller-Strubing, *Aristophanes und die historische Kritik*, Leipzig, 1873, introduction. Dans ce morceau, qui a trop le ton et les défauts d'un pamphlet, il y a pourtant beaucoup de vues justes. L'ouvrage, dans son ensemble, est important.

Il attaque tous les chefs du peuple successivement, Périclès, Cléon, Hyperbolos, Cléophon, les hommes de guerre de la démocratie, tels que Lamachos. A Périclès, il reproche d'être asservi à une femme et d'avoir jeté la Grèce dans une guerre terrible pour son intérêt personnel; à Cléon, de tromper le peuple par les plus basses flatteries et les plus ridicules mensonges, de s'approprier le mérite et le succès des autres, d'exercer une sorte de terreur tant sur les citoyens pauvres que sur les alliés et de se faire payer par eux pour les épargner, enfin de réaliser des profits coupables partout où il le peut; à Hyperbolos, de pousser le peuple à des entreprises insensées et de voler les deniers publics; à Lamachos, d'entretenir par ses fanfaronnades une guerre dont il tire profit [1]. Je ne signale que les reproches, je ne parle pas des insultes. Voilà de graves accusations. Les discuter une à une, comme si elles représentaient l'opinion réfléchie d'un contemporain, c'est vraiment faire trop d'honneur à la comédie et méconnaître même son esprit. Ce sont des bruits publics, des choses qui se disent à tort ou à raison. Le poète s'en empare, parce qu'elles répondent à son intention; sait-il lui même s'il y croit réellement? S'est-il donné la peine d'examiner de près un seul de ces griefs? A-t-il la prétention d'être cru sur parole par son public? Écrit-il l'histoire ou parle-t-il en accusateur devant un tribunal? La seule chose qu'il se propose, d'une manière générale, c'est de mettre le peuple en défiance. Plus tard, s'il y a lieu, on discernera le vrai du faux : une comédie n'est pas un jugement définitif, c'est un avertissement utile, tout de circonstance, sous forme de bouffonnerie satirique. Une seule vérité peut-être lui est à cœur, une vérité géné-

1. Pour Périclès, *Acharniens*, 523 sqq; pour Cléon, toute la pièce des *Chevaliers*; pour Hyperbolos, *Chevaliers*, 1313 sqq. et *Nuées*, 1065; pour Lamachos, son rôle dans les *Acharniens*.

rale et non particulière ; c'est que le flatteur des passions de la foule est le plus grand ennemi du peuple. Voilà ce qu'il dit à tout propos, sous mille formes. Quant aux hommes, il en fait une matière à sarcasme et à plaisanteries, il donne cours contre eux à sa malignité, à ses rancunes, à ses fantaisies, il ramasse sans scrupule toutes les calomnies, il les insulte follement et il se joue d'eux ; mais, en faisant tout cela, il ne les juge pas. Nous ignorerons toujours quelle opinion Aristophane avait réellement de Périclès. — à supposer qu'il en eût une.

Mais, dit-on, derrière les hommes, il y a les institutions, dont il se moque également. Ceci n'implique-t-il pas de sa part un parti pris plus réfléchi ? Notons ses critiques : il tourne en ridicule le Sénat, l'Assemblée, les tribunaux, les magistrats, et en fin de compte le peuple lui-même, c'est-à-dire tous les fondements de la démocratie. Il nous montre la badauderie et l'ignorance régnant dans les délibérations, la légèreté, l'inconstance, le souci des intérêts personnels. Les ambassadeurs se moquent du peuple, font bonne chère et voyagent doucement à ses dépens, après quoi ils le régalent de mensonges. Dans les tribunaux qu'il imagine, il n'est pas question de justice ; son héliaste, Philocléon, est une sorte de maniaque, qui juge à tort et à travers, par caprice, par intérêt, par bêtise, selon les cas, jamais par réflexion ni par conscience. Quant au peuple lui-même, sous le nom de Dèmos, il en fait un vieillard quinteux, niais, gourmand, dissolu, qui est dupé par ses serviteurs et qui les dupe à son tour, en somme sans caractère et sans honneur. L'excès même de ses moqueries nous avertit de ce qu'elles valent. Lorsque le héraut, dans les *Acharniens*, présentait si drôlement à l'assemblée le faux envoyé persan, Pseudartabas, « l'œil du roi », le poète voulait-il dire que de faux ambassadeurs étaient réelle-

ment admis par le peuple ou par le sénat, et le public lui attribuait-il un seul instant cette pensée? Il serait puéril de le supposer. Insinuait-il même que les Athéniens étaient toujours trompés par leurs députés et qu'une démocratie était incapable au fond d'avoir une diplomatie sérieuse? Intention bien profonde pour une bouffonnerie : si les Athéniens l'avaient comprise ainsi, au lieu d'applaudir le poète, ils l'auraient sifflé. En réalité, ils voyaient là surtout une charge énorme, dont ils riaient sans arrière-pensée ; quant à la satire, ils l'interprétaient joyeusement, étant les premiers à reconnaître qu'on les trompait souvent et qu'il est aisé de mentir quand on vient de loin. Voilà dans quel esprit, bien certainement, la plupart des inventions d'Aristophane ont été conçues. C'est nous, modernes, qui trop souvent y mettons des idées précises, visant à des conclusions pratiques. Nous faisons du Dèmos des *Chevaliers* la figure vivante de la démocratie. Cela tient à ce que, avec le temps, les personnages d'un grand poète subissent une sorte d'agrandissement nécessaire : deux mille ans d'existence leur donnent une valeur qu'ils n'avaient nullement quand ils sont nés. Pour les Athéniens, en 424 avant notre ère, Dèmos était une simple caricature, non pas même du peuple tout entier, mais de quelques-uns de ses travers ou de quelques-unes de ses faiblesses. Chacun reconnaissait dans cette image la bêtise, l'égoïsme, la grossièreté d'instincts qu'il avait si souvent constatés, non pas en lui-même, mais chez bon nombre de ses concitoyens. Ce qu'il y avait de passable et même de bon en Dèmos était vraiment du peuple : le reste passait pour l'amusante satire des imbéciles qui abondent partout. En fin de compte, nous voyons bien qu'Aristophane a signalé beaucoup de ridicules, plus ou moins graves, qui sont surtout démocratiques ; et la raison en est évidente : il vivait dans une démocratie. Quant à soutenir qu'il était

par conséquent l'ennemi secret du gouvernement populaire, c'est mettre gratuitement des idées bien systématiques dans une tête où le souffle capricieux de la fantaisie ne leur permettait guère de se poser.

Dirons-nous du moins que, en ce qui concerne les mœurs, les arts, la littérature, son hostilité à l'égard des choses nouvelles provenait d'un fond d'idées plus sérieuses? N'oublions pas d'abord que Platon, dans son *Banquet*, nous le représente comme un bon vivant, joyeux convive, conteur à la fois plaisant et fantaisiste. Tout cela ne convient guère à un censeur austère, défenseur convaincu du passé. Mais, nous l'avons dit, le propre de la comédie ancienne, c'est de montrer le ridicule des choses à la mode; et, encore une fois, Aristophane est la comédie faite homme. S'il loue les vieilles mœurs et les vieux poètes, c'est qu'il n'y a pas de meilleur moyen de faire la satire de tout ce qui enchante ses contemporains. La vie d'autrefois contre celle d'aujourd'hui, Eschyle contre Euripide, voilà des effets dramatiques assurés. S'il ne parle guère de Sophocle, qu'il admire pourtant sans réserve, c'est que Sophocle, par sa modération même, ne se prête pas à ces contrastes saisissants. L'important pour lui, ce n'est pas de louer l'auteur des *Perses* ni la façon dont on élevait la jeunesse au temps de Cimon; c'est de faire rire de ceux qui ont alors pour eux l'opinion, c'est de montrer par où les sophistes en renom, par où Socrate le sage, par où Euripide, le plus habile des poètes, prêtent le flanc à ses moqueries, à lui, le grand dépisteur de ridicules. Or, pour cela, tout lui est bon. Et, comme il est non seulement inventif et ingénieux, mais doué d'une imagination vive, il arrive qu'en rendant la vie aux vieilles choses, il se persuade à lui-même qu'il les aime et il le fait croire aux autres; il s'enchante d'elles en les décrivant et il en trace des images qui sont délicieuses : tout y est grand, pur, hé-

roïque, charmant ; on est ravi, il l'est aussi ; et pourtant, tout cela a précisément la valeur d'un effet littéraire. Personne ne serait plus désolé que lui si les choses pouvaient retourner en arrière, personne n'a plus besoin que lui des sophistes beaux-parleurs, des jeunes gens élégants et incrédules, et surtout des pensées subtiles d'Euripide, ne fût-ce que pour s'en moquer. Il est de son temps autant que ceux qui en sont le plus. Il en a l'élégance, la justesse ingénieuse, le goût de la vie facile, l'esprit vif et délié, le langage rapide, les mots spirituels, et au fond le scepticisme. Seulement il a la bonne fortune d'avoir connu encore un peu du vieux temps où l'on avait des croyances, et il en a gardé un souvenir poétique dont il se sert avec grâce ; son atticisme natif se prête à merveille à ce jeu plus ou moins inconscient ; et le moment d'ailleurs est unique : il séduit son public en touchant délicatement à des sentiments qui ne règlent plus la conduite, mais qui charment encore les imaginations.

Sa religion est ce qui a toujours embarrassé le plus ceux qui l'ont pris trop au sérieux. Il serait nécessaire vraiment qu'il en eût une, pour compléter le rôle de censeur convaincu qu'on lui prête. Mais, s'il en a une, il faut bien reconnaître qu'il la jette un peu trop souvent par dessus les moulins. Il est très vrai sans doute, comme on l'a remarqué, qu'en ce genre la plaisanterie, dans un certain état des mœurs, n'est pas nécessairement un signe d'incrédulité. Le peuple athénien, pris en masse, croyait à ses dieux, ce qui ne l'empêchait pas de rire d'eux très librement, quand on les lui montrait sur la scène sous un aspect ridicule. On pourrait donc admettre qu'Aristophane était peuple en ce point, s'il se contentait de les représenter gourmands, débauchés, niais ou poltrons. Mais ses hardiesses vont plus loin. Quand sa comédie l'entraîne, c'est leur puissance même qu'il

met en doute. Dans sa pièce des *Oiseaux*, Déméter est mise au défi de faire pousser le blé, lorsque les oiseaux auront mangé le grain : celui qui écrit cela a bien l'air de croire que le blé sort tout seul du grain et que Déméter n'y est pour rien. Toutefois, là comme ailleurs, la pensée dernière d'Aristophane est impossible à saisir, peut-être parce qu'elle n'existe pas. Faire de lui un incrédule, ce serait à tout prendre une plus grosse erreur que d'en faire un croyant. Pas plus en fait de religion qu'en fait de politique ou de morale, on ne se représente ce joyeux poète descendant au fond de sa conscience et se demandant à lui-même ce qu'il croyait réellement : il est très probable que cela dépendait des jours, des sujets qu'il traitait, des gens avec qui il vivait, de son humeur, mais surtout des hasards de la verve, des entraînements du style, de l'effet à produire. Avec tous ces éléments, il est bien difficile de faire ni une croyance solide ni une incrédulité bien établie.

En somme, pour définir le caractère et les idées d'Aristophane, c'est toujours le tempérament du poète qu'il faut avoir en vue principalement. Avant tout, nous devons imaginer un homme d'un génie comique et satirique exubérant, qui cherche d'instinct ce qui prête le mieux à la comédie et à la satire. Mais ce n'est pas un simple bouffon. Il a un des esprits les plus prompts, les plus clairvoyants, les plus habiles qu'il y ait jamais eu : il a compris ou senti qu'il n'y avait pas de haute comédie sans idées, et voilà pourquoi il s'est fait des idées. Ce sont celles de son rôle. D'ailleurs elles naissent en lui d'elles-mêmes, brusques, fortes, à tout propos : elles sont si pleines de choses qu'elles ont l'air profondes ; il ne les pousse pas à bout, mais il donne aux autres envie de le faire ; son œuvre est une suggestion perpétuelle : à la voir de loin et dans l'ensemble, on est tenté de croire qu'elle cache des systèmes, parce qu'elle offre de quoi

en construire un grand nombre. Cette sorte d'illusion juge l'homme : entre tous ceux qui dans l'histoire littéraire ne peuvent pas être comptés parmi les penseurs, c'est un des plus féconds en pensées qu'on puisse citer.

III

La façon dont il choisit ses sujets confirme ce qui précède. En l'étudiant de près, on y démêle la part des circonstances, celle de l'ambition littéraire, celle de la clairvoyance satirique, celle de la fantaisie. Toute l originalité de son génie s'y révèle, mais il importe, pour le bien juger, de tenir compte des temps.

Dans la première période de sa vie littéraire, qui va de 427 à 421, toutes ses pièces ont quelque chose de hardi, de net, de décidé. C'est le plaisir même de la lutte, c'est l'espérance d'une victoire difficile qui semble alors le stimuler le plus vivement. Il entreprend des démonstrations qui semblent impossibles, il imagine à dessein les situations les plus paradoxales et les plus défavorables en apparence à son intention finale : il veut gagner sa cause avec éclat, et il tient à prouver qu'il n'a peur de rien et qu'il peut venir à bout de n'importe quoi. Mais sous cette hardiesse, presque fanfaronne, se cache une habileté remarquable. L'auteur a l'instinct de la politique ; il sait sur quelles alliances secrètes il peut compter, à quels sentiments plus ou moins latents il doit faire appel. Agressif et pétulant, il a d'ailleurs, quand il le faut, la main douce et légère : il flagelle et il caresse, il insulte et il flatte.

En 425, la guerre est dans toute sa force ; les sycophantes dénoncent quiconque parle de traiter ; le patriotisme dans l'assemblée est ardent et surexcité. Belle occasion pour Aristophane : il se sent tenté d'oser sur

le théâtre ce que personne ne risquerait alors à la tribune; il va plaider en faveur de la paix. Ce qu'on dit tout bas çà et là, ce qu'on pense souvent quand on ne le dit pas, il entreprend, lui, de l'énoncer tout haut. De là ses *Acharniens*. D'un côté, un ami de la paix, un brave paysan, Dicéopolis; de l'autre, tout un chœur belliqueux, les rudes Acharniens du Parnès, gens querelleurs, prompts aux coups, puis Lamachos, le taxiarque, puis l'indispensable sycophante, et derrière eux, Cléon, qu'on entrevoit dans le lointain. Comment ce pauvre campagnard, seul, tiendra-t-il tête à tant d'adversaires? C'est là justement le triomphe du poète; Dicéopolis est seul sur la scène, mais il a bien des alliés dans le cœur de chacun; il sort vainqueur du conflit, et sa victoire est due à la fois à la folie et à la raison : il convainc ceux qui voulaient l'assommer sans l'écouter, il se moque de ceux qu'il n'a pas convaincus, il a des arguments pour les raisonneurs et des démonstrations de fait pour la multitude. Tout cela déborde d'invraisemblances et de bouffonneries, et c'est l'excuse des hardiesses; mais, sous ces bouffonneries, qui ne sent la finesse avisée? Elle est dans l'appel vif, par images pressantes et séduisantes, par évocation riante des choses familières, aux sentiments cachés, inavoués, réprimés, mais de jour en jour plus puissants.

Plus hardie encore et non moins habile est la comédie des *Chevaliers* (424). Là aussi, le poète s'attaque de front à un engouement populaire, à la faveur dont jouit alors l'orateur Cléon, véritable maître du peuple. De quoi est faite cette faveur, selon lui? De mensonges, de flatteries, d'intrigues et d'impudence grossière. Voilà ce qu'il ose dire au peuple. Il fallait bien aimer le combat pour aller chercher un tel sujet. Le paradoxe ici, c'est de faire rire le peuple de lui-même, et c'est ce qu'il entreprend. Sous le nom de Dèmos, il personnifie tout un aspect de son

caractère, celui qui le rend apte à être dupé, par conséquent ses principaux travers, depuis le goût de la flatterie jusqu'à la crédulité niaise. Puis, en imaginant la rivalité d'Agoracrite et de Cléon, il fait sentir ce que peuvent être, pour réussir auprès d'un maître ainsi fait, les mérites des serviteurs. Ainsi l'opinion souveraine est prise corps à corps : ce sont les motifs même de la faveur populaire que le poète discute ou qu'il bafoue. Toute cette bouffonnerie est militante jusqu'en ses moindres parties. L'habileté ici, c'est d'abord le beau rôle donné aux chevaliers : le poète les flatte pour qu'ils soient avec lui; il leur emprunte leur crédit, le prestige dont ils jouissent. Mais c'est aussi la façon même dont Dèmos est représenté : il est le maître absolu, tout dépend de lui; s'il fait des sottises, c'est que cela lui plaît. Quand il voudra être sage, il le sera. Il y a donc un hommage dans cette critique, quand on va au fond des choses; et, si l'on se tient à la surface, l'exagération bouffonne fait passer la satire.

Dans les *Nuées* (423), c'est à l'éducation nouvelle qu'Aristophane s'en prend, à la rhétorique en particulier. Toujours même méthode d'attaque, aussi droite, aussi ardente, une véritable charge à fond; à défaut de hardiesse proprement dite, le même parti pris de satire intransigeante, qui a pour principe d'assaillir l'adversaire en ce qu'il a de plus fort. La rhétorique est personnifiée en Socrate, parce que, entre tous les dialecticiens du jour, Socrate était le plus habile, et, en tout cas, le plus connu. Elle est représentée comme une puissance redoutable, car elle assure le succès à qui elle veut, contre toute raison et toute justice. C'est par là qu'elle fascine Strepsiade, paysan simple, laborieux, économe, qui serait honnête sans cette tentation, rendue irrésistible par les prodigalités de son fils. Outre la rhétorique, Socrate enseigne encore une foule d'autres belles choses, philo-

sophie, mathématiques, astronomie, grammaire. Toute la science des sophistes est tournée en ridicule; mais c'est là un élément accessoire : le vrai objet de l'attaque, c'est l'art de tromper par la parole. Voilà pourquoi, en remaniant sa pièce, le poète a donné pour acolyte à Socrate le Discours injuste. La rhétorique détruit la notion même du bien et du mal, et c'est par là qu'elle se retourne contre ceux qui l'emploient. Phidippide pourra tenir tête aux créanciers de son père; en attendant, il se moque d'abord de lui, et il le frappe. L'habileté du poète consiste moins ici à représenter perfidement Socrate dans toute sa pièce comme un charlatan et un impie, qu'à exciter le sentiment moral du public contre l'objet principal de la comédie.

Les *Guêpes* (422) ne sont pas seulement une amusante peinture de l'Athénien en proie à la manie de juger. La forte manière d'Aristophane s'y révèle dans la portée politique qu'il attribue à cette manie : elle est entretenue par les démagogues, parce qu'elle endort le peuple et qu'elle leur fait à eux une puissance. Voilà pourquoi le vieillard, qui est fou de procès, s'appelle Philocléon, et son fils, qui veut le corriger, Bdélycléon : c'est en raison de leur rôle même qu'ils sont, l'un, ami de Cléon, l'autre, son ennemi. Autour de Philocléon, bourdonne le chœur des guêpes, c'est-à-dire des vieux héliastes, à l'aiguillon toujours menaçant. Si le juge athénien est passablement ridicule, il est aussi terrible. Toute la pièce tend à démontrer que la manie de Philocléon est contraire à son véritable bien. La question est donc posée avec la franchise et la netteté qui sont ordinaires alors à Aristophane. Comme auxiliaires dans sa démonstration, il appelle à lui, d'une part, la défiance naturelle des Athéniens à l'égard des chefs du peuple, de l'autre, leur goût du bien-être et de la vie facile. La partie forte de la démonstration est celle qui tend à faire voir comment la bonne foi

de Philocléon est exploitée par quelques intrigants; au fond, c'est bien à celle-là aussi que tient Aristophane : il ne veut pas assurément dégoûter le peuple des institutions de Solon ni faire fermer les tribunaux populaires, mais il se propose de faire sentir ce qu'ils peuvent devenir sous l'influence d'hommes d'État ambitieux et sans scrupules.

La *Paix* (421) se rattache par la date au même groupe de comédies, mais elle en diffère par l'esprit. Presque plus rien d'agressif. C'est que la cause est gagnée d'avance. On tient enfin la paix tant désirée, on va en jouir, elle n'a plus d'adversaires sérieux; il ne reste au poète qu'à la célébrer. Son Trygée escalade le ciel sur son escarbot, dégage la déesse des liens qui la retiennent encore, et, joyeux de la tranquillité reconquise, malgré les récriminations des marchands de lances et d'aigrettes, il épouse Opora, déesse de l'abondance rustique. Cela est gai, riant, tout animé par les chants des laboureurs, tout plein de la poésie de la campagne, et en somme la bonne humeur s'y substitue à la satire.

Sauf cette exception, les pièces de ce premier groupe ont, comme on le voit, un caractère militant qu'on ne saurait méconnaître. L'attaque y est franche et forte; la fantaisie est au service de la satire, elle ne la domine jamais. Ce caractère s'atténue dans le second groupe, qui comprend aujourd'hui les *Oiseaux*, *Lysistrate*, les *Fêtes de Déméter*, les *Grenouilles*. Il semble que, avec les années, l'esprit du poète se soit quelque peu détendu. Il a moins d'âpreté, moins de raideur; il semble tenir moins à la cause qu'il plaide et se plaire davantage aux inventions comiques pour elles-mêmes.

Les *Oiseaux* (414) sont vraiment son chef-d'œuvre, et c'est aussi la pièce où se marquent le mieux ses dispositions nouvelles. Plus de démonstration dominante, malgré les vaines et ennuyeuses interprétations tentées

par un trop grand nombre de commentateurs. Deux Athéniens, Pisétaire et Évelpide, sont las d'habiter une ville où l'on plaide du matin au soir; ils s'en vont trouver les oiseaux là où on les trouve, dans les taillis, dans les rochers, loin des habitations humaines. Convoqués par la huppe, — un ancien roi d'Athènes métamorphosé, — ceux-ci se rassemblent en piaillant; on se querelle d'abord, on s'accommode ensuite; l'amitié faite, on bâtit une ville dans les nuages, entre ciel et terre, et on l'appelle Néphélococcygie. Là on aura les hommes sous ses pieds et les dieux au dessus de sa tête; bonne situation pour négocier avec les uns et les autres. De chez les hommes arrivent successivement un prêtre, un poète dithyrambique, un devin, un géomètre, un contrôleur, un marchand de décrets, tous alléchés par l'espoir d'exercer avec profit leur industrie dans la nouvelle ville; les coups de bâton de Pisétaire les renvoient tous d'où ils viennent. Nouvelle série de visites, un héraut, un parricide, le poète Cinésias, un sycophante; même accueil. De chez les dieux, on voit venir Iris, puis Prométhée, enfin Poséidon, Hèraklès toujours affamé, et une espèce de Triballe stupide, chargés de négocier; grâce à la gourmandise d'Hèraklès et à la bêtise du Triballe, Pisétaire a tout l'avantage; Néphélococcygie n'a plus rien à craindre, et Pisétaire, prenant à Zeus la Royauté pour en faire sa femme, devient le maître du monde. Dans tout cela, ni allusion à l'expédition de Sicile ou à l'occupation de Décélie, ni portrait d'Alcibiade. Quand Aristophane a voulu donner un sens politique à ses fictions, il l'a fait de telle sorte que tout le monde le comprît sans commentaire. Ici, il invente joyeusement et librement, il se joue en pleine fantaisie, faisant de la satire de détail à tout propos, mais sans intention générale.

Dans *Lisistrate* (411), il y a bien une intention : la guerre étant rallumée, le poète plaide de nouveau pour

la paix; il semble donc qu'il en soit revenu à l'inspiration de ses *Acharniens*; mais, entre les deux pièces, la différence est grande. Dans les *Acharniens*, la paix était réclamée au nom des paysans de l'Attique, pour des raisons politiques, sérieuses et fortes, qui apparaissaient sous le jeu de la fiction : dans *Lysistrate*, ce sont les femmes qui la demandent et qui l'imposent par une grève d'un nouveau genre. Mais les femmes ne représentent pas un parti, ni même un intérêt social distinct; tout au plus auraient-elles pu comme mères, comme épouses, personnifier un sentiment; le poète ne semble pas l'avoir voulu. Ce qu'elles défendent dans sa pièce, ce sont leurs intérêts, leur tranquillité, leurs habitudes de luxe et de mollesse. Avec la guerre, plus d'argent, plus de toilettes plus de gourmandises; voilà des motifs passablement frivoles. L'intention générale est donc faible et molle; elle peut passer pour un simple prétexte. En revanche, la verve inventive, la bouffonnerie, la drôlerie joyeuse, dans l'impudeur absolue, c'est là ce qui éclate autant ou plus que jamais. La fiction est si forte et les personnages si vivants que la démonstration devient accessoire : les choses représentées occupent le public par elles-mêmes, non par les idées sous-entendues.

Il ne faut pas attribuer beaucoup plus de portée à la pièce presque aussi joyeuse des *Fêtes de Déméter*. On y voit Euripide fort alarmé de la haine qu'il a inspirée aux femmes. Pour épier leurs prétendus complots, son beau-père, Mnésiloque, déguisé en femme, se glisse au milieu des Athéniennes réunies pour la fête de Déméter. Il est découvert, livré aux magistrats, enchaîné et gardé à vue par un farouche archer scythe. Vainement, pour le délivrer, l'adroit Euripide imagine mille déguisements; un seul moyen lui réussit : l'archer est galant; on le prend par son faible, on l'éloigne, on se sauve. Que la pièce soit une satire de l'art d'Euripide, cela est évident; mais il

ne l'est pas moins que l'attaque est plus fantaisiste que sérieuse. Le poète se moque de lui du commencement à la fin, mais nulle part il ne précise ni ne concentre ses griefs. Euripide n'apparaît pas là comme le représentant d'une tendance profonde et pernicieuse, comme responsable d'un mal grave et bien défini. C'est un jeu satirique plutôt qu'une vraie satire, une série d'escarmouches plutôt qu'un assaut.

Ces trois pièces déterminent pour nous le caractère du second groupe. Les *Grenouilles* (405) y font exception comme faisait la *Paix* dans le premier. Avec un génie aussi libre, aussi souple, il ne se peut pas qu'il n'y ait des retours et des surprises. Là, il s'agit bien d'un jugement complet sur l'art d'Euripide. Ce poète est mort, Sophocle aussi, Agathon est en Macédoine; la tragédie semble sur le point de s'éteindre; Bacchus, le dieu du théâtre, est désolé. Il lui faut un poète. Tout peureux qu'il est, il va le chercher là où il a chance de le trouver, chez les morts. Mais qui ramener? Il hésite entre Eschyle et Euripide; un vrai concours s'engage, dont il est le juge; les deux rivaux s'attaquent; tout leur art est ainsi critiqué, au point de vue moral comme au point de vue poétique. Euripide se révèle comme un sophiste qui a corrompu la tragédie, dégradé l'idéal, troublé les âmes et mis en danger les bonnes mœurs. Tout est contre lui; son habileté même le condamne. Bacchus choisit Eschyle et le ramène triomphant sur la terre. Malgré les incidents et les détails, les grandes idées dominent: c'est bien là l'esprit qui animait Aristophane vingt ans auparavant, au temps des *Nuées*. Et toutefois, dans la première partie de la pièce au moins, le libre développement de la fiction fait reconnaître assez l'auteur des *Oiseaux*.

Un dernier groupe nous reste à mentionner, caractérisé par une troisième manière. C'est celui de l'*Assem-*

blée des femmes et du second *Ploutos,* pièces sans parabase, presque sans lyrisme, où se fait sentir déjà la transformation de la comédie.

Dans la première (392), les femmes athéniennes, inspirées par Praxagora, se rendent maîtresses de l'assemblée et y font voter les principes d'un communisme absolu : plus de propriété, plus de famille ; tous les biens à tous, toutes les femmes aussi. Le sujet de la pièce, c'est la vive représentation des conséquences qui résultent de là. Il n'y a plus, dans cette pièce, d'âpre satire visant une des puissances du jour, puissances de fait ou d'opinion. Ce que le poète attaque, c'est un système d'école, une chimère. — De même dans le *Ploutos* (388). Un brave homme, Chrémyle, a trouvé le dieu de la richesse, dieu aveugle, comme on sait ; il l'emmène au temple d'Esculape, le fait guérir, et le garde chez lui ; grâce à cela, tout un groupe de bonnes gens, ses voisins et lui-même, deviennent riches et font bombance. Sous cette donnée, on entrevoit quelque chose de l'éternelle question sociale ; et l'intervention de la Pauvreté, dans une scène célèbre où elle vante ses mérites, donne à la pièce une valeur morale, que l'ensemble et surtout le dénouement diminuent et obscurcissent plutôt. Aux questions du jour, pressantes et pleines de passions, ont donc succédé définitivement les problèmes généraux qu'on soulève toujours et qu'on ne résout jamais. Aristophane y reste fidèle à ses habitudes de jugement. Il n'entre pas à fond dans ce qui est délicat ou difficile ; il met en relief les grosses absurdités qui se voient bien, il les dégage de leurs apparences spécieuses, il les gonfle de leur bêtise et de leur ridicule. Cela ne veut pas dire qu'en causant dans l'aimable liberté des entretiens et des banquets, il ne fût capable, lui aussi, de bâtir des systèmes, sauf à en rire. Prenons garde jusqu'à la fin : la comédie ne fait point de réserves ni de distinctions délicates ; elle

exagère les choses par nécessité; elle ne révèle donc qu'un état d'esprit accidentel du poète, et non sa pensée dernière.

IV

Ce qui semble avoir assuré le premier rang à Aristophane entre ses rivaux, c'est un heureux et rare mélange de qualités contraires qui se tempéraient et se complétaient mutuellement [1]. Magnès avait de l'imagination, mais peu d'idées; Cratès, fin et spirituel, manquait de force; Cratinos, toujours impétueux et emporté par sa fougue, oubliait les données qu'il avait créées et faisait dégénérer le drame en une sorte d'invective dialoguée; Eupolis lui-même, bien qu'il sût à la fois plaire et frapper, semble n'avoir pas été exempt d'une certaine inégalité ordinaire, parfois rude et âpre comme Cratinos, parfois aussi trop docile aux caprices d'une imagination vive et brillante, qui l'emportait à son gré. Les qualités comiques se montraient donc comme dispersées chez les poètes du temps, ou groupées en quelques-uns seulement avec une sorte d'incohérence. Il n'y en eut vraiment qu'un seul entre tous, en qui elles se fondirent dans une harmonie achevée, et celui-là fut Aristophane.

Ce don de conciliation charmante et facile se montre pleinement dans l'art avec lequel il associe, en composant ses pièces, l'idée et l'action. L'idée, c'est pour lui l'âme de la comédie, l'action en est le corps. A l'une la direction générale, à l'autre le mouvement, l'interpré-

1. *Schol. græc. in Aristoph.*, Proleg. II (Didot), notice où Aristophane est comparé à Cratinos et à Eupolis; en voici la conclusion: Ὁ δὲ Ἀριστοφάνης τὸν μέσον ἐλήλακε τῶν ἀνδρῶν χαρακτῆρα· οὔτε γὰρ πικρὸς λίαν ἐστὶν ὥσπερ ὁ Κρατῖνος, οὔτε χαρίεις ὥσπερ ὁ Εὔπολις, ἀλλ' ἔχει καὶ πρὸς τοὺς ἁμαρτάνοντας τὸ σφοδρὸν τοῦ Κρατίνου καὶ τὸ τῆς ἐπιτρεχούσης χάριτος Εὐπόλιδος.

tation joyeuse et expressive : il faut suggérer des pensées et amuser, mais il faut que la suggestion résulte de l'amusement même. Voilà justement en quoi il excelle tout d'abord.

Les actions qu'il crée sont très simples et très légères ; car, si elles étaient plus fortes, elles gêneraient sa démonstration. Mais, d'autre part, ce ne sont pas de simples prétextes à satires; elles ont un intérêt, elles piquent l'attention, elles font attendre quelque chose. Lorsque Cratinos mettait en scène ses Archiloques, on comprend combien l'apparition de ces âpres censeurs était d'abord saisissante ; mais, bien que nous ignorions comment était bâtie la comédie où ils jouaient leur rôle, on peut conjecturer, d'après les reproches généraux faits à l'auteur, en quoi elle péchait. Une fois introduits, ces Archiloques n'avaient plus rien à faire que des discours; ils en faisaient donc et des plus hardis, avec cette verve comique et cette exubérance de satire bouffonne qui caractérisaient le vieux poète : ce n'étaient pourtant que des discours; l'idée dramatique avait avorté et la satire seule sauvait la pièce. Faute grave en somme, qui, par contraste, nous fait mieux comprendre un des mérites d'Aristophane. Ce n'est pas une bien grosse question sans doute que de savoir si Dicéopolis aura enfin la paix tandis qu'on se bat partout autour de lui, ni comment il l'aura, ni même quel usage il en fera ; mais enfin c'est une question ; et elle est si drôle par elle-même, dans son invraisemblance paradoxale, qu'elle nous prend par une sorte de curiosité d'enfants. Et les dettes de Strepsiade, n'est-ce pas là encore un amusant sujet de comédie? Comment ce malhonnête bonhomme viendra-t-il à bout de duper ses créanciers? Et cette malhonnêteté d'occasion, comment finira-t-elle par retomber sur lui? A tort ou à raison, nous voulons le savoir, et c'est la pièce. Toutes les comédies d'Aristophane sont ainsi faites : une

situation qui se développe, une entreprise qui se poursuit, partout un dénouement entrevu, mais incertain, et par conséquent une véritable action. Entreprise et situation sont le plus souvent folles et paradoxales; seulement, cette folie n'est pas si absurde qu'on ne puisse s'y intéresser. Nous sommes en pleine fantaisie ; sans doute ; car ceci est la convention fondamentale de la comédie ancienne ; mais, pour peu qu'on l'accepte et qu'on se mette au point, cette fantaisie n'a rien de violent : elle ressemble plus ou moins à la réalité ou à la tradition. Trygée, paysan de l'Attique, monte au ciel sur un escarbot ; si cela nous paraît un peu fort, il a soin de nous rappeler que Bellérophon y est monté avant lui, ainsi qu'on peut le voir dans les tragédies ; il n'y a de différence que la monture ; nous pouvons bien lui passer cela. Donc ces libres fictions ont une certaine consistance. Elles sont assez solides pour enfermer une idée, tout en étant assez transparentes pour la bien laisser voir.

Comment cette idée s'y introduit-elle ? Presque toujours à la dérobée, grâce à la dextérité subtile du poète. Il a pour cela un tour de main d'une prestesse remarquable. C'est par l'intérêt dramatique qu'il nous prend d'abord. Nous voyons se dessiner une situation qui nous amuse : voilà des gens vivants, des caractères, voilà des projets, le tout encadré dans un milieu approprié, l'Agora, la place de l'Assemblée, une rue d'Athènes ; le drame s'ébauche, il s'anime, il est déjà vivant et agissant, quand nous nous apercevons de l'allégorie. Et cette allégorie n'est pas une chose lointaine, abstraite; c'est une autre face de la situation dramatique, un agrandissement de l'action, qui tout à coup déborde la fiction et semble se jouer dans la réalité. Deux esclaves se plaignent de leur camarade qui trompe le maître à leurs dépens : en quelques mots, ils nous ont fait voir l'état de

la maison, la bêtise du vieillard, la rouerie du nouveau-venu; nous sommes pris déjà, quand nous remarquons que ces deux esclaves sont Nicias et Démosthène, que le maître est Dèmos, que le nouveau-venu est Cléon, et qu'en somme l'histoire fantaisiste de cette maison, c'est l'histoire réelle de la république. Aussitôt la fiction grandit; à son intérêt propre s'ajoute un intérêt supérieur; la comédie devient satire, mais elle reste pourtant comédie; l'allégorie est si bien incorporée à la fiction qu'elle va se développer en elle et en même temps qu'elle. On ne peut dire à quel moment au juste elle y est entrée. Encore une fois, c'est l'âme dans le corps : plus le corps grandit et agit, plus la force de l'âme s'y révèle. A cet égard toutefois, il y a entre les pièces d'Aristophane d'assez notables différences, que nous ferons mieux comprendre en parlant des péripéties.

Un de ses mérites les plus frappants dans la conduite de l'action, c'est le mouvement. Aller vite, changer sans cesse, c'était, nous l'avons vu, une des lois du genre ; il y a excellé. Peu ou point de scènes d'explications; peu ou point de préparations; tout cela serait inutile dans un genre qui a si peu de souci d'une vraisemblance rigoureuse; l'important est de renouveler le spectacle le plus souvent possible. Il faut que chaque scène produise son effet, mais il ne faut pas que cet effet se prolonge, de peur de s'user. Entre les scènes qui se succèdent, il n'est pas nécessaire que la liaison soit bien solide; peut-être même vaut-il mieux qu'elle ne le soit pas trop ; le fil léger de la fantaisie ne doit jamais ressembler à une chaîne. Des scènes courtes, bien distinctes, brusquement commencées et rompues, voilà l'idéal du genre, et c'est bien celui qui convient aussi au génie d'Aristophane.

La structure de ses pièces est presque uniforme [1]. Elle

1. Voir sur ce sujet un intéressant article de Th. Kock, *Rhei-*

se ramène à un type simple qui est particulièrement facile à saisir dans les *Acharniens*. Dans une première partie, l'action s'organise. Dicéopolis désire la paix : il se rend à l'assemblée du peuple, décidé à voter selon son désir. Ce qu'il y voit lui démontre qu'il n'y a rien à attendre de ses concitoyens. Il arrête donc au passage le héraut des Lacédémoniens et traite avec lui pour son propre compte. Mais tout à coup les Acharniens belliqueux fondent sur lui. Il les calme de son mieux et les décide à l'entendre ; puis, affublé d'une défroque tragique qu'il va emprunter à Euripide, il plaide sa cause, la tête sur le billot, et la gagne. Les Acharniens sont convaincus ; les voilà devenus, eux aussi, des partisans de la paix. Alors commence la seconde partie de la pièce. Elle a pour objet de montrer par une série d'exemples les avantages de la paix et les inconvénients de la guerre. C'est un défilé, une série de scènes, à peine liées entre elles, sinon par l'idée commune. Le poète aurait pu sans difficulté en supprimer quelques-unes ou en ajouter des nouvelles [1].

Sur onze comédies subsistantes, six sont faites exactement d'après ce modèle : les *Acharniens*, les *Guêpes*, la *Paix*, les *Oiseaux*, l'*Assemblée des femmes*, *Ploutos*. Dans toutes ces pièces, la division en deux parties est bien sensible et le caractère de ces deux parties est toujours le même. La première nous montre une entreprise qui s'accomplit, à travers des difficultés plus ou moins sérieuses; la seconde nous fait voir les conséquences de l'état de choses nouveau ainsi créé. La première est vraiment construite, elle offre une intrigue au moins élémentaire; la seconde se réduit à une sorte de défilé.

nisches Museum, XXXIX, p. 118 (1884), et les réflexions de Denis, *Comédie grecque*, ch. VI.

1. La structure des comédies d'Aristophane ressemble par plus d'un point à celle de nos *Revues* de fin d'année.

La plus sensible différence consiste dans le procédé de démonstration choisi par le poète. Dans les *Acharniens*, dans la *Paix*, dans les *Oiseaux*, le protagoniste représente dans une certaine mesure les idées d'Aristophane lui-même et il les fait prévaloir; dans les *Guêpes*, il incarne au contraire en sa personne le préjugé qu'il faut combattre, et c'est lui qui se convertit au milieu de la pièce. Dans l'*Assemblée des femmes* et dans le *Ploutos*, personne ne se convertit, bien que les personnages principaux représentent aussi des préjugés à combattre; mais les scènes de la seconde partie les réfutent plus ou moins fortement.

Quatre autres pièces, les *Chevaliers*, *Lysistrate*, les *Fêtes de Déméter*, les *Grenouilles*, ne s'écartent de ce type que par une légère différence. L'entreprise, au lieu de s'accomplir entièrement dans la première partie, n'est terminée qu'à la fin de la seconde. Mais cette entreprise, si l'on y regarde de près, se dédouble en deux phases, dont l'une, qui est décisive, remplit la première partie, tandis que l'autre, qui en est la conséquence et le développement, devient le sujet de la seconde. Les deux esclaves de Dèmos, conjurés contre le Paphlagonien, lui suscitent un rival en la personne du Charcutier; ils soumettent celui-ci à un rigoureux examen, ils l'encouragent, lui font la leçon et enfin le mettent aux prises avec Cléon : c'est la première partie des *Chevaliers*. Une fois Agoracrite transformé en démagogue, la lutte se poursuit entre les deux rivaux jusqu'à la défaite de Cléon : c'est la seconde partie; elle est la conséquence de la première et elle consiste en une série de scènes absolument analogues par leur succession à celle dont nous venons de parler. Tel est aussi le plan de *Lysistrate*, des *Fêtes de Déméter*, des *Grenouilles*. On voit qu'il diffère à peine du type qui a été d'abord défini.

Dans les *Nuées*, le plan est un peu plus compliqué. Il y a, pour ainsi dire, deux entreprises successives. Strepsiade se propose d'abord d'étudier lui-même la rhétorique, il échoue ; il met alors son fils à sa place, et il réussit; mais justement, quand il est arrivé à ses fins, son succès tourne contre lui. Il résulte de là que l'intrigue se prolonge jusqu'au dénouement et que les scènes de pure démonstration sont répandues un peu partout, au lieu d'être groupées dans la seconde partie. C'est la seule des pièces subsistantes qui ne se laisse pas ramener au type des *Acharniens*.

Il est bien évident que cette structure caractéristique a dû tenir à des habitudes prises. Des deux parties que nous avons distinguées, la seconde représentait encore la comédie primitive, simple défilé de pitres, série d'entrées bouffonnes à peine liées entre elles; la première est manifestement une extension du prologue, qui avait servi d'abord à lier plus étroitement les scènes suivantes et qui, peu à peu, était devenu lui-même une partie considérable de la pièce. Ce prologue contenait en germe l'intrigue, qui, de progrès en progrès, devait envahir la comédie tout entière. Au temps d'Aristophane, le goût populaire et la tradition résistaient encore. On aimait cette structure libre de la seconde partie, qui permettait de multiplier les personnages. L'art respectait cette vieille franchise et il en profitait une dernière fois avant de la détruire.

Y a-t-il une progression possible dans des pièces ainsi faites? Oui assurément, car, sans progression, il n'y aurait pas d'œuvre dramatique. Seulement, elle ne se ramène pas à une formule. Le poète a plusieurs manières principales d'accroître l'intérêt, à mesure qu'il avance : souvent, il les emploie toutes à la fois; souvent aussi, il use de l'une ou de l'autre tour à tour : quelquefois il se contente d'une seule.

La progression dramatique par excellence, — celle qui consiste à retarder le dénouement par d'habiles péripéties et à le rendre de plus en plus désirable en le retardant, — nous ne la rencontrons dans ses pièces qu'à l'état d'ébauche. Cela se comprend. Pour des raisons diverses, ni la fantaisie, ni l'intention de démontrer une idée ne s'en accommodent aisément : la fantaisie a besoin de détours et de liberté ; la démonstration n'admet pas les surprises ni les retours en arrière : il faut qu'elle aille toujours de l'avant vers un terme final. Au point de vue dramatique, les pièces les mieux faites sont les *Chevaliers*, les *Nuées*, les *Guêpes*, les *Oiseaux*, *Lysistrate*. Dès le commencement, nous y voyons le but à atteindre ; le poète l'indique en définissant la situation dans une de ces expositions où il excelle ; les personnages intéressés combinent leurs moyens, rencontrent des difficultés imprévues, ou au contraire se voient favorisés par d'heureuses chances ; ils profitent des unes, surmontent les autres, et, de scène en scène, arrivent à leurs fins, — à moins qu'ils n'échouent pour leur plus grand bien, comme Strepsiade ; ce qui est encore un succès. Dans ces pièces mêmes, les véritables péripéties sont rares. Si des difficultés ou des contretemps surgissent devant le dessein principal, ces obstacles sont abordés avec un entrain et surmontés avec une vigueur qui ne permet pas au public de douter un seul instant du succès. Cléon, dans les *Chevaliers*, est sans doute un adversaire sérieux pour Agoracrite, il est audacieux, fécond en ressources, il défend avec énergie sa puissance menacée ; mais débusqué sans cesse et pourchassé par son rival, de position en position, il ne reprend jamais le dessus, de manière à faire croire qu'il va ramener à lui la fortune. De même, dans les *Nuées*, Strepsiade se voit gêné dans son dessein, d'abord parce qu'il a la tête trop dure pour apprendre lui-même, en-

suite parce que son fils Phidippide se soucie fort peu d'aller à l'école; mais ni l'une ni l'autre de ces difficultés ne compromet réellement l'accomplissement final de son projet. Une des meilleures péripéties du théâtre d'Aristophane, c'est la scène de *Lysistrate* où la défection semble sur le point de se mettre parmi les femmes; là l'entreprise est sérieusement menacée; mais la scène est courte et le poète n'a pas cherché à tirer parti de son idée, autant qu'il l'aurait pu. Il est visible que des péripéties sérieuses lui paraissaient convenir mal à un genre aussi léger : il aurait craint qu'un intérêt dramatique trop vif n'enlevât quelque chose à la folle gaieté qui ne devait pas cesser de prédominer.

A côté de la progression dramatique proprement dite, celle de la démonstration a une réelle importance chez Aristophane. Il semble même au premier abord qu'elle règle souverainement la conduite de quelques-unes de ses pièces. Voici par exemple les *Acharniens* : il faut peu de temps à Dicéopolis pour se mettre en possession de son traité de paix, et, bientôt après, il vient à bout de ses plus rudes adversaires; dès lors, nous l'avons dit, la pièce n'est plus qu'un défilé; il achète, il vend, il prépare son dîner, il chasse les imposteurs, il se moque de Lamachos; il n'y a point là de progrès dramatique à proprement parler. Mais il y a progrès manifestement dans la démonstration des avantages de la paix : chaque scène nouvelle les fait ressortir d'une manière plus frappante et plus plaisante en même temps. Il en est de même dans la *Paix*, dans l'*Assemblée des femmes*. Toutefois, il faut prendre garde ici de ne pas se laisser tromper par les apparences. Une pièce de théâtre, alors même qu'elle tend à mettre en lumière une idée, n'est pas un simple plaidoyer; elle a ses lois propres, qui sont celles du genre dramatique. C'est par des effets dramatiques qu'elle peut arriver à son but; et il

est clair que, si la progression des raisons n'était pas liée à celle des effets, bien loin de convaincre le public, elle l'ennuierait. D'ailleurs, comme les raisons chez elle sont des effets, il peut bien arriver souvent que la force des raisons soit uniquement celle des effets. Non seulement, en elles-mêmes, elles ne sont pas plus fortes les unes que les autres, mais il est possible qu'elles soient identiques. Dans les *Acharniens* justement, il en est ainsi. Car, au fond, tout ce qu'Aristophane allègue en faveur de la paix, c'est qu'elle permet de vivre à l'aise, tandis que la guerre fait la vie dure. Voilà ce qu'il répète ou plutôt ce qu'il suggère dans une série de scènes : l'idée est toujours la même, et, en un certain sens, la démonstration n'avance pas. Si elle paraît se fortifier, si elle s'impose au public, ce n'est pas par un véritable progrès intérieur, c'est par une combinaison dramatique. Il faut donc en venir à étudier cette sorte de progression, qui est celle des effets.

Partout, chez Aristophane, elle est frappante; rien ne révèle mieux en lui l'intelligence vive des conditions du théâtre. Reprenons la seconde partie des *Acharniens*. Trois groupes de scènes s'y succèdent, suggérés par la même idée; chacun de ces groupes est formé de deux scènes. D'abord le marché; scène du Mégarien, scène du Béotien; la seconde supérieure à la première par l'idée bouffonne du sycophante mis en sac et vendu. Puis un autre groupe, deux petites scènes, vives, enlevées, qui ont même sujet : Dicéopolis refusant ou donnant la paix à qui bon lui semble; il la refuse au laboureur, et cela est à la fois gai et triste; il la refuse aussi au nouveau marié; mais il l'accorde à la jeune femme, avec le moyen de s'en servir. Enfin dernier groupe; double contraste, en deux scènes encore, entre Dicéopolis et Lamachos; — en premier lieu, les préparatifs : pour Lamachos, préparatifs de guerre, pour Dicéopolis, prépa-

ratifs de cuisine ; la cuirasse d'un côté, la marmite de l'autre ; — en second lieu, les conséquences : pour Lamachos, blessures et gémissements; pour Dicéopolis, bombance et tout ce qui s'ensuit ; voilà l'effet final, qui est aussi le plus dramatique. Rien dans tout cela qui ne soit en scène et en action. Mais, plus on va, plus l'invention détache l'idée et la rend sensible aux yeux comme à l'esprit. A ce type chacun peut rapporter sans peine d'autres pièces ou des parties de pièces. Là même où une action se développe et tend à son dénouement, cette progression par le spectacle, par l'évidence dramatique des choses, par leur valeur bouffonne, est peut-être encore la principale. N'est-ce pas un des mérites des *Chevaliers*, par exemple, malgré la monotonie inévitable qui est inhérente au sujet? Les disputes entre les deux rivaux se renouvellent sans cesse; comparez-les entre elles ; elles diffèrent peu par l'idée fondamentale, mais beaucoup par la mise en scène. Plus on approche du dénouement, plus la rivalité se traduit en actes; les adversaires vont et viennent, entrent et sortent, chacun d'eux apporte quelque présent à Dèmos, déballe ses oracles, vide sa corbeille; la mimique faisait encore ressortir ce progrès, qui s'efface en partie pour le lecteur, surtout dans une traduction.

En ce genre, Aristophane a l'esprit merveilleusement inventif; et ce qu'il faut remarquer surtout, c'est qu'il invente sans effort apparent. Il a, jusque dans l'extraordinaire, une simplicité vraiment attique. Nous en jugerions mieux si nous pouvions le comparer à ses contemporains. Il semble, d'après les témoignages anciens, que tel d'entre eux, Eupolis par exemple, eût plus d'audace que lui; Aristophane paraissait réservé par comparaison. Ce goût des moyens simples, cette discrétion native, on doit les considérer comme un signe de force. Il est plus facile d'évoquer les morts illustres sur la

scène que d'amuser un public intelligent avec les actes et les propos d'un bon paysan. D'une donnée presque vulgaire faire naître toute une série de scènes excellentes, pleines de gaieté, d'entrain satirique et bouffon, c'est ce dont un génie supérieur est seul capable.

Tel nous venons de le voir dans l'invention et la liaison des scènes, tel nous allons le retrouver dans la conception des personnages.

V

Par nature, on s'en souvient, les personnages de l'ancienne comédie sont en dehors de la réalité. Il faut partir de ce principe pour bien apprécier le mérite d'Aristophane. Ce mérite est double. D'une part, il prend ses personnages pour ce qu'ils sont, suivant les cas, des allégories vivantes, des caricatures grotesques, de simples bouffons ; en cela, il appartient au genre qu'il a choisi, bien qu'avec des qualités toutes personnelles. Mais, d'autre part, il ne s'en tient pas là : il leur prête des sentiments vrais, des mœurs ; il en fait, malgré le genre, des hommes semblables à nous, non pas complètement, il est vrai, mais par échappées, plus ou moins, selon les occasions. Des deux façons il est créateur : mais d'un côté, il l'est dans la fantaisie à outrance, selon l'esprit même de la comédie ancienne ; de l'autre, il l'est dans la réalité vivante, en dépit des habitudes prises et par une impulsion plus forte de son génie [1].

Il n'y a pas lieu d'insister longuement sur le premier genre de création. La preuve bouffonne, les drôleries satiriques abondent partout. Chez tous ses personnages,

1. Voir sur ce sujet A. Croiset, *De personis apud Aristophanem*, Paris, 1873.

sans exception, il y a des parties de rôles considérables qui ne sont, à vrai dire, que des prétextes à plaisanteries. Parmi ces plaisanteries, beaucoup sont aujourd'hui froides, et, pour dire le mot, ennuyeuses. C'est le sort, toujours et partout, de toutes celles qui se rapportent à des circonstances passagères, à des ridicules locaux, à des médisances de petite ville ; tout cela vieillit vite, et, une fois vieilli, devient insupportable. Et pourtant, quand cela était neuf, inattendu, c'était le fait d'une verve étourdissante, qui devait sembler prodigieuse. D'autres plaisanteries nous sont désagréables, parce qu'elles nous paraissent en désaccord avec l'idée que nous nous faisons du personnage qui les débite. Nous sommes habitués à considérer la comédie comme une représentation de mœurs, nous y voulons de la vérité ; mauvaise condition pour se prêter à la fantaisie. Le public athénien du v[e] siècle, n'ayant pas nos exigences à cet égard, ne devait éprouver à aucun degré cette impression. Ces réserves faites, il est impossible de ne pas admirer la variété et la vivacité des dialogues où s'échangent tant de folles idées. En outre, ces bouffonneries qui ne tiennent à rien de réel, qui sont indépendantes des mœurs et des caractères, ont pourtant, d'une manière générale, un à-propos de situation qui ne permet pas de les considérer comme de simples hors-d'œuvre ; elles sont liées souvent au mouvement de la pièce, elles appellent l'attention sur l'entrée d'un personnage, sur ses ridicules, sur une phase de l'action ou du dialogue, elles renforcent un effet dramatique. Voilà pourquoi, loin de ralentir la pièce, elles lui donnent quelque chose de rapide, et, comme nous dirions aujourd'hui, « d'endiablé », qui est un des mérites du genre.

Mais ce qu'il y a de plus intéressant pour nous, c'est de voir ce qu'Aristophane a su mettre de réalité vivante

dans ces folies. Entre tous les poètes grecs dont nous pouvons parler en connaissance de cause, il n'en est aucun qui lui soit supérieur par le don de prêter la vie à des êtres fictifs. Or il n'y a point de vie sans réalité. Chez lui, les pures allégories sont vivantes dès qu'elles parlent. Est-ce une simple dissertation affublée d'un nom propre, que le personnage de Pauvreté dans *Ploutos*? Nullement ; elle est fière, ironique, elle est sincère et quelque peu méprisante, elle a même le désir du bien et un certain amour de l'humanité. C'est une déesse, mais non pas une déesse quelconque. Elle aime le travail, elle en sait le prix, sans en méconnaître la peine ; c'est vraiment la déesse des petites gens, un peu rude, utilitaire, grondeuse; il y a en elle de l'artisan; avec de sérieuses vertus, elle a justement assez de défauts pour être vraie. Le Discours Juste et surtout le Discours Injuste, dans les *Nuées*, n'ont-ils pas aussi chacun des sentiments personnels, des préjugés, des passions, en un mot tout ce qui fait la vie ? Entre eux, il n'y a pas seulement opposition d'idées : ces idées répondent à des instincts divers; elles se lient à mille choses intimes, qui sont la vie morale tout entière. Tout cela n'est qu'indiqué, il est vrai; c'est une ébauche ; mais il n'y a rien de tel qu'une ébauche pour révéler la puissance créatrice. Ces observations s'appliquent à la multitude des personnages épisodiques qui remplissent les pièces d'Aristophane. Non seulement il n'y en a pas un seul d'insignifiant, mais il n'y en a peut-être pas un, non plus, en qui on ne saisisse quelque trait frappant de vérité. Voyez, dans les *Acharniens*, le Mégarien, le Béotien, écoutez-les parler dans leur dialecte natif, faites dans ce qu'ils disent la part de la fantaisie extravagante, et demandez-vous si cette extravagance est le tout de leur rôle ; il est impossible de le soutenir; ils diffèrent l'un de l'autre par autre chose : l'un est plus madré,

l'autre plus rond et plus lourd; voilà l'observation. Il y en a aussi, et du même genre, dans tous ces personnages qui sont des types de classes ou de professions, les sycophantes, les devins, les marchands de toute sorte, les prêtres. Qui ne se représente le bon *Proboulos* de Lysistrate, honnête magistrat, ami de la paix, très pénétré de son importance, mais tout ahuri par le verbiage impertinent de cette maîtresse femme, qui se moque de lui? Et l'archer scythe des *Fêtes de Déméter*, cette grosse bête finaude et sensuelle, qui ne le voit, casque en tête, gardant de près son prisonnier, mais oubliant de se garder lui-même? Ce sont des grotesques, à coup sûr, et il serait bien fâcheux qu'ils ne fussent pas ainsi; mais, par quelque chose, ces grotesques sont des hommes; la fantaisie n'est en eux qu'une folle saillie de la réalité.

Si cela est vrai des comparses, à plus forte raison le sens puissant de la vie doit-il éclater dans la conception des grands personnages. Chez tous, c'est par la volonté que se révèle la force vivante. Or le spectacle d'une volonté agissante, n'est-ce pas toujours celui d'un caractère? Au sens dramatique, un caractère, ce n'est qu'une manière personnelle de vouloir.

Dicéopolis veut la paix, il la veut en dépit de tous et malgré tout; il n'attend rien de personne, il va son chemin résolument. Il y a en lui du laboureur qui trace son sillon : il fait sauter les pierres, il tourne les rochers, et, tout en travaillant durement, il chante pour s'égayer. C'est une forte et joyeuse nature : il aime le vin, la bonne chère et le reste, il adore Phalès, mais il sait conduire sa maison. — Cléon et Agoracrite veulent aussi énergiquement, et ils veulent tous deux la même chose, le pouvoir; mais Cléon par tempérament d'ambitieux, avec une sorte de jalousie basse, avec une fanfaronnade affectée, mêlée d'inquiétude : c'est un drôle

qui tremble, tout en faisant le fier; Agoracrite, lui, n'est ambitieux que par accident; poussé dans l'arène malgré lui, il s'est piqué au jeu, et il tient plus à rouler son adversaire qu'à lui succéder; une fois lancé, il est superbe d'incongruité et d'audace ; il a, comme auraient dit nos pères, « une puissance de gueule », qui est admirable; arrivée à ce degré, l'impudence prend un air d'héroïsme. D'ailleurs, ils sont retors l'un et l'autre, prompts de l'esprit et de la main, Athéniens jusqu'au fond de l'âme. Le vieux Dèmos, qui fait le naïf, a aussi sa volonté ; c'est un finaud qui voit clair en fermant les yeux ; il trouve bon de se faire flatter et courtiser; toute sa politique est là, et par conséquent aussi tout son caractère. — Strepsiade, vrai paysan, simple et obstiné, malhonnête, non par nature, mais par occasion, tout effaré quand l'argent s'en va, n'a qu'une idée, qui est de ne pas payer ses dettes. Naïf à l'égard des choses qu'il ignore, incapable de rien entendre à tout ce qui est abstrait, il reste tout ébaubi devant la science, vraie ou fausse. Il croit pouvoir apprendre la rhétorique comme il casserait des pierres, à force de suer et de peiner; rebuté par le maître, il met son fils à sa place; quand il touche au but, c'est un vrai triomphe, où déborde joyeusement tout ce qu'il y a en lui de passion ; mais son succès se retourne contre lui, et soudain le voilà changé, sans invraisemblance : la désillusion est brusque et complète, elle le rend à lui-même. — Philocléon n'a pour volonté qu'une manie, celle de juger. Mais combien cette manie n'est-elle pas active et ingénieuse! Toute la maison est tenue en haleine, le fils ne dort plus, les serviteurs sont sur les dents. Et quel tempérament irascible ! il cède pourtant à des arguments convaincants ; et sans doute, au point de vue de la vraisemblance morale, il cède trop vite et trop complètement. Mais, si sa raison est

persuadée, son cœur ne l'est pas. Il aurait la nostalgie du tribunal, s'il ne s'en faisait un à domicile. Puis, dans le changement des idées, le tempérament reste le même. Cet âpre et irritable vieillard, devenu un bon vivant, est aussi ardent, aussi querelleur, aussi agressif que jamais. Quand il ne juge plus de procès, il en fait naître : converti ou non, il sera litigieux jusqu'à son dernier jour. — La personnalité de Trygée, dans la *Paix*, est moins originale. Il veut la paix, comme la voulait Dicéopolis; il va la chercher jusque dans le ciel; après une chevauchée merveilleuse à dos d'escarbot, il la trouve enfin, ensevelie sous des ruines, la déterre malgré les dieux, et ramène sur la terre ses deux compagnes, Opora et Théoria. L'élément fantaisiste domine en lui ; et pourtant il a aussi, par moments au moins, sa physionomie humaine ; c'est un petit propriétaire d'Athmonée, qui aime tendrement sa vigne et son figuier ; fils de la glèbe, il y tient par le cœur.

Le protagoniste des *Oiseaux*, l'entreprenant Pisétaire, est passablement fantastique, lui aussi, comme le monde merveilleux au milieu duquel il s'agite. Et pourtant que de vérité encore dans cette fantaisie! Quel Athénien, tout en riant du personnage fictif, ne retrouvait en lui-même à quelque degré tout ce qui le caractérisait essentiellement? Cette adresse, cette promptitude d'invention, cette confiance communicative, cette gaieté qui est une force, cette parole vive et juste, cette connaissance des hommes, où Aristophane avait-il vu tout cela sinon chez ses concitoyens? — Ce qui est vrai de Pisétaire l'est également de Lysistrate, qui lui ressemble tant. Elle aussi est un chef; elle l'est même à un degré supérieur, parce qu'elle est moins sûre de ses troupes; avec plus de finesse et plus d'autorité, elle a d'ailleurs les mêmes qualités. Il lui manque d'être femme, au sens où nous l'entendons; elle est adroite, insinuante, moqueuse, en même temps

que résolue; si elle avait la grâce qui vient de la réserve, elle serait charmante. Le défaut de son caractère est celui même de la comédie ancienne : une femme qui n'a point de pudeur n'est pas pour nous une femme; c'est un être en dehors de la réalité. — On peut passer sous silence le Mnésiloque des *Fêtes de Déméter*, qui n'est vraiment qu'un rôle de convention et de parodie, comme celui d'Agathon, comme celui d'Euripide. — Mais, dans les *Grenouilles*, voici de nouveau, sous la grimace bouffonne, la vérité humaine. Il ne faut pas rire seulement de ce poltron entreprenant qui s'appelle Dionysos, il faut l'admirer aussi pour ce qu'il y a en lui de réel et de vivant. Son désir le pousse en avant, sa crainte le tire en arrière; sauf l'exagération grotesque, la nature humaine n'est-elle pas ainsi faite? Au reste, il est bien Athénien, lui aussi, par la vivacité de ses sentiments, par ses changements brusques d'idées, par ses enthousiasmes soudains, par son esprit foncièrement moqueur, et, en fin de compte, par ses inconséquences. Il nous amuse par sa fantaisie, mais il nous charme par sa vérité. L'un des aspects ne doit pas nous faire oublier l'autre.

Praxagora n'a qu'un rôle assez court, dans l'*Assemblée des femmes*; il faut rappeler pourtant ce qu'elle y porte d'activité et d'adresse. Mais que de bonne vérité dans ces deux personnages que nous représente la même pièce, deux citoyens anonymes, l'un, naïf, empressé d'obéir à la loi nouvelle du partage, courant porter ses biens à la masse, l'autre, prudent, laissant faire les plus pressés, et quant à lui très disposé à prendre, mais très peu enclin à donner. — *Ploutos* est peut-être celle des comédies d'Aristophane où les traits distinctifs des personnages sont le moins nettement marqués. Et néanmoins, là même, ne faut-il pas rendre justice à la naïveté chagrine de Chrémyle, à l'humeur soupçonneuse de Blepsidème et des voisins, enfin à la vérité simple et forte de cette scène

où tous deux, à bout d'arguments, ne veulent pourtant pas se rendre aux raisons de Pauvreté; tant l'instinct résiste en eux à la force importune des preuves.

Donc, par observation ou par intuition, il est bien certain que la vérité humaine se glisse partout dans les fantaisies d'Aristophane. C'est lui faire un étrange reproche en vérité que de lui imputer, avec l'auteur de la *Comparaison entre Aristophane et Ménandre* attribuée à Plutarque, une exagération perpétuelle du ridicule. « Chez lui, dit cet écrivain mécontent, le savoir-faire n'est pas l'expérience de la vie, c'est de la coquinerie; la rusticité n'est point naïve, elle est sotte; le ridicule n'est pas enjoué, il est purement bouffon; quant à l'amour, il n'est pas joyeux, mais débauché[1]. » Ceci revient à reprocher à la comédie ancienne sa nature même[2]. Il est bien clair que, dans ce genre carnavalesque, nous ne devons pas demander au poète des caractères d'une vraisemblance absolue et délicate, qui soient réels dans toutes leurs parties. Une fantaisie audacieuse et folle lui est commandée par la tradition; ce qui est admirable, c'est que, sans alourdir cette fantaisie, sans gêner son essor, il y mêle naturellement tant de vérité. Les caractères qu'il trace sont inconséquents, cela est évident. Mais considérez-les à distance. Tout ce qui est de fantaisie pure s'efface; les gros mots, les plaisanteries incongrues, les calembours sont oubliés. Que reste-t-il? Quelques saillies vives, qui se relient entre elles et qui dessinent l'homme à grands traits. L'inconséquence était à la surface, la vérité est au fond.

Allons plus loin, et n'hésitons pas à dire qu'Aristophane

1. Plutarque, *Moralia*, Didot, t. II, p. 1041.

2. Et c'est justement ce qui fait pour nous l'intérêt de ce jugement vraiment étonnant. Il montre à quel point certains siècles peuvent être fermés à l'intelligence de ce qui a enchanté d'autres générations.

est avec Sophocle, en ce siècle, le grand créateur de figures vivantes. L'un et l'autre ont senti d'instinct que ce qui fait la valeur dramatique de l'homme, c'est la volonté. L'action que déroule devant nous le poète comique peut être absurde, invraisemblable, grotesque; mais parce que cette action absurde provient d'une volonté ferme, elle met en jeu des motifs profonds et vrais. Cléon, dans les *Chevaliers*, agit en bouffon, et pourtant nous sentons en lui quelque chose de fort qui nous saisit, cette ambition âpre, inquiète, méchante et basse, qui parfois dans la vie devient le tout de certains hommes et qui les agite alors comme une sorte de fureur. Voilà pour la vérité générale. Quant à celle des mœurs, elle ne manque pas non plus à Aristophane, mais elle est chez lui inconstante et sujette à disparaître par moments; il faut en jouir, là où elle est, et s'en passer quand elle fait place à la fantaisie. A tout prendre, je ne sais si elle n'était pas plus variée dans l'ensemble de son théâtre que dans la comédie de mœurs proprement dite, telle que la connut le siècle suivant. Il y a surtout un type excellent qui lui est propre, c'est celui du paysan athénien. Condensons en une seule image les rôles de Dicéopolis, de Strepsiade, de Trygée, joignons-y encore celui des laboureurs qui forment le chœur de la *Paix*, et nous nous représenterons au mieux ce qu'étaient ces colons qui ont assuré au ve siècle l'empire maritime d'Athènes. Aristophane était lui-même de leur sang et de leur condition; il y tenait par ses parents, par ses souvenirs d'enfance, il les a bien connus. On les voit dans ses pièces tels qu'ils étaient, économes, énergiques, défiants par instinct et pourtant faciles à prendre par l'imagination, aimant leur champ, leur maison, leurs oliviers, enclins à voisiner, sobres jusque dans leurs régals, sensuels par vives échappées de tempérament, en somme une race fine et vigoureuse qu'on a plaisir à connaître. Ce n'est pas un médiocre mé-

rite dramatique que d'en avoir laissé à la postérité une image si nette et si vivante.

VI

Que devaient être les parties lyriques de la comédie entre les mains d'un tel poète? Il avait l'imagination vive et créatrice, la gaieté, la malice, et en outre le sens le plus délicat de la convenance rythmique. Ce sont les qualités qui dominent dans son lyrisme. D'une manière générale, il ressemble bien plus à celui d'Euripide qu'à celui de Sophocle. Le développement poétique ne naît guère chez lui d'une méditation sérieuse de l'idée, ni même d'une impression profonde et réfléchie; il a quelque chose de l'improvisation; c'est une poésie spontanée et capricieuse, brillante et facile, qui unit la simplicité la plus charmante à l'éclat et à une certaine grandeur; elle est pure, limpide, tantôt courante, tantôt calme et unie; elle réfléchit beaucoup de petites choses et aussi de belles images. L'inspiration profonde fait défaut, mais celle-là seulement; la sincérité et la vivacité des impressions y éclatent partout.

La chanson moqueuse et gamine était bien l'affaire de ce joyeux poète. Elle abonde dans ses comédies. Chanter et se moquer, c'était le fond même du genre, et il n'était pas nécessaire d'imaginer pour cela des prétextes. On s'interrompt en pleine action, au détour d'une scène, et voilà un chœur, celui des morts dans les *Grenouilles* par exemple, qui entonne un couplet satirique :

« Voulez-vous, voulez-vous qu'à nous tous, — nous nous moquions d'Archédémos? — A sept ans, il ne s'était encore engendré ni père ni mère; — aujourd'hui, c'est un des chefs du peuple, — un grand chef entre les morts qui sont là-haut, — le premier des hommes par la canaillerie [1]. »

1. *Grenouilles*, 416 et suiv.

Cette sorte de chanson agressive, légère, pétulante, était aussi grecque qu'elle est française. Mais en Grèce, elle tenait plus de l'iambe populaire, dionysiaque, elle était plus folle et plus méchante à la fois. Chez Aristophane, elle n'a aucun frein, ni de raison, ni de pudeur. Brusquement, elle se jette à la tête d'un homme, et elle l'accable de propos incohérents, qui sont souvent autant d'obscénités. Peu importe que tout cela ait ou n'ait pas un sens et une suite ; on croit tenir une idée, et on tombe dans une série de coq-à-l'âne ; c'était là justement le plaisir du peuple, pourvu que ces calembredaines fussent bouffonnes. Aristophane a une verve extraordinaire dans ce genre d'extravagance mordante. Écoutez le chœur des *Acharniens,* quand il se plaint de la lésinerie du chorège Antimachos aux dernières Lénéennes. On ne peut tout traduire, mais ce qui suit suffit pour donner l'idée de cette sorte d'invention cynique et à demi incohérente;

« Antimachos, fils de Psacas, poète sordide, chez qui pullulent les vers (τὸν μέλσον τῶν μελέων ποιητήν) — je ne souhaite qu'une chose« c'est que Zeus t'extermine ; — chorège des Lénéennes, hélas ! qui me renvoyas le ventre creux. — Ah ! si je pouvais te voir en appétit devant une seiche, — une belle seiche au gros sel, sifflante encore de la grillade, — qui serait là, devant toi, sur la table, comme une épave ; déjà tu tends la main vers elle..., un chien la happe et s'esquive.

» Ah ! que ce serait donc bien fait pour lui ! En outre, un petit désagrément nocturne ; — je voudrais qu'il revînt chez lui, grelottant de fièvre, après une course à cheval, — et qu'un ivrogne lui cassât la tête comme Oreste en délire ; — et qu'alors, croyant prendre une pierre dans les ténèbres, — il prît à pleines mains un paquet d'immondices toutes fraîches ; — puis qu'il s'élançât, tenant son projectile, et qu'il manquât son homme, et qu'il atteignît Cratinos[1]. »

Dans ses chansons, l'allégorie ingénieuse plaisait par-

1. *Acharniens,* 1150 et suiv. Dans le même genre, *Chevaliers,* 1256 et suiv., et aussi *Paix,* 775, la chanson sur Karkinos et ses fils.

ticulièrement aux Athéniens. Aristophane s'en sert avec une souplesse et une légèreté, qui sont charmantes. Veut-il se moquer du sycophante Cléonyme, brave en paroles, lâche en actions, qui avait jeté son bouclier sur le champ de bataille? Il le chansonne ainsi par la bouche du chœur dans les *Oiseaux* :

« Çà et là, en volant, de merveille en merveille, nous avons vu bien des choses étranges. Il y a un arbre qui pousse fort loin d'ici, à grande distance d'une ville qu'on nomme *Courage*[1]; il s'appelle Cléonyme; il n'est bon à rien, il est grand et mou. Au printemps, toujours il végète et se couvre de procès; en hiver, quand les feuilles tombent, il jonche la terre de boucliers[2]. »

Avec un air vif et approprié, ces chansonnettes devaient être retenues sans peine et défrayer la gaieté du peuple. Le même goût de l'allusion, du sens moqueur et caché, se retrouve, sous une autre forme, dans deux passages de *Lysistrate*. Les vieux et les vieilles, deux chœurs rivaux et querelleurs, se provoquent mutuellement par d'amusantes agaceries. Le premier chœur, celui des hommes, chante, en petits vers lestes et sautillants, une sorte d'historiette légendaire pour dénigrer les femmes :

« Je sais un conte — que je veux vous dire ; on me l'a dit, — quand j'étais petit ; — et le voici. — Il y avait une fois un jeune homme, qui s'appelait Mélanion; — plutôt que de prendre femme, il s'en fut au désert; — dans la montagne il demeurait. — Là, chassant aux lièvres — et tressant des filets, — il vivait avec son chien ; — et jamais plus, il ne revint à la maison, car il avait la haine au cœur. — Ah ! qu'il détestait les femmes, — Mélanion ! Et nous donc, tout autant que lui ; — c'est la sagesse. »

A quoi le chœur des femmes répond du même ton :

« Et moi aussi, je sais un conte que je veux vous dire ; mon

1. Cardia, ville de Thrace, dont le nom en grec signifie courage.
2. *Oiseaux*, 1470 et suiv Cf. 1553.

héros vaut Mélanion, — car c'est Timon. — Il errait, çà et là, dans les fourrés, — dans les épines, en se couvrant le visage, — sombre fils des Érinnyes. —... Il s'en était allé, Timon, — car il avait la haine au cœur, — maudissant les hommes méchants. — Et voilà — comment il vous détestait, — vauriens incorrigibles ! — tandis que les femmes, ah ! comme il les aimait[1] ! »

Dans ce genre de compositions, la comédie ne faisait sans doute qu'imiter de vieilles chansons populaires. Il en est ainsi encore lorsque, dans la même pièce, le chœur invite plaisamment le peuple à venir dîner chez lui, et, après une énumération des plus engageantes, termine en déclarant que la porte sera fermée[2]. Le mérite d'invention du poète est alors tout entier dans les détails ; le thème lui est donné, mais il le rajeunit par des variations brillantes et spirituelles.

Toutefois les morceaux lyriques où il montre le plus d'originalité ne sont pas les chants purement satiriques et moqueurs. Ce qui lui est propre, c'est le mélange d'une grâce descriptive très fine et délicate avec l'enjouement et les bouffonneries qui appartiennent à la comédie. Rien de charmant comme les passages où il lui est permis de nous faire apercevoir, à travers les inventions plaisantes, quelque chose de la vie et des aspects de la nature. On ne peut douter qu'il ne l'ait sentie et goûtée vivement. Chez cet homme qui semble n'avoir vécu que pour la ville, l'instinct de la campagne a dû être sincère et exquis. Qui peut lire sans le plus vif plaisir, dans les *Oiseaux*, l'appel si leste, si gracieux, que la huppe adresse, à travers les prairies et les forêts, à tout le peuple ailé ? Jusque dans l'habileté ingénieuse du versificateur, jusque dans l'harmonie imitative de ce refrain gai et perçant, *tio, tio, tio, tio*, jusque dans la légèreté chantante du rythme, il

1. *Lysistrate*, 781 et suiv.
2. *Lysistrate*, 1043 et suiv. Cf. 1188 et suiv.

y a un sentiment fin et vrai. Mais ce qui fait le prix de ce morceau, c'est la précision poétique des termes, jointe à une sorte de largeur naturelle d'imagination; mille détails ressortent, et pourtant nous avons la sensation de l'espace libre, de l'horizon lointain, d'où vont accourir les oiseaux, de ces paysages variés, bois, étangs, montagnes, rivages, prairies fraîches, que chaque vers évoque rapidement. C'est un lyrisme tout attique, un peu grêle peut-être, mais singulièrement vivant, d'une élégance aisée, qui se joue dans ses propres inventions, mais qui ne s'y égare pas, un lyrisme léger, d'une prestesse et d'une agilité qui sont presque de l'essor :

« Vite, vite, ici, ici, ici, ici, vous tous qui volez comme moi ; ici, vous qui rôdez dans les bonnes terres des laboureurs, becquetant çà et là, peuplades nombreuses des mangeurs d'orge, race des pilleurs de grain, à l'aile vive, à la voix légère ; ici, vous qui, dans le sillon, sautillant de motte en motte, jetez doucement votre cri joyeux : tio, tio, — tio, tio, — tio, tio, — tio, tio; ici, hôtes familiers des jardins, perchés sur les rameaux du lierre, et vous, habitants de la montagne, qui picorez l'olive sauvage ou l'arbouse, accourez vite à mon appel ; trioto, trioto, totobrix ; ici, vous qui, dans les ravins marécageux, happez au vol le moustique si bien armé ; ici, vous qui peuplez toutes les fraîches vallées de cette terre, et la riante prairie de Marathon ; et toi, tout éclatant de vives couleurs, francolin, francolin ; ici, tribus errantes, qui planez au-dessus des mers avec les alcyons, venez apprendre du nouveau ; j'appelle ici à l'assemblée tous ceux qui volent le cou tendu [1]. »

La chanson moqueuse et obstinée des grenouilles n'est pas moins vive ni moins descriptive. On y sent la fraîcheur de l'eau, la gaieté du rayon de soleil tamisé par les herbes humides, le crépitement de la pluie sur la surface de l'étang :

« Oui, nous crierons, plus fort et plus fort encore, si jamais

1. *Oiseaux*, 228 et suiv.

dans les belles journées, sous le soleil ardent, nous avons sauté parmi le souchet et la massette, toutes joyeuses de chanter au rythme brusque de nos plongeons; ou bien si, fuyant l'averse de Zeus, nous avons, en dansant au fond de l'eau, fait retentir nos chansons saccadées parmi le bruissement des gouttelettes. Brékékex, coax, coax [1]. »

Que faut-il à cette fine et savoureuse poésie de la nature, si pleine d'impressions vives et vraies, si riche de sons, de jeux de lumière, de sensations variées, que lui faut-il pour devenir une grande poésie? Un peu de rêve et rien de plus. Ne lui demandons pas même de renoncer à son enjouement ; quand elle voudra rêver en souriant, ce sourire ne lui ôtera rien de sa beauté. N'est-ce pas une chose exquise par exemple, et vraiment inimitable en son genre, que cette antistrophe de la seconde parabase des *Oiseaux*, où le chœur vante la joie de cette vie libre et tout aérienne, que n'effleure aucun souci ?

« Heureuse la race ailée des oiseaux ! L'hiver, ils n'ont pas à s'envelopper de tissus de laine; l'été, nous n'étouffons pas sous le rayon brûlant qui luit au loin. Parmi les prés en fleurs, j'habite dans les replis de la verdure, lorsque la divine chanteuse des sillons, tout affolée par les feux de midi, jette son cri strident. Je passe l'hiver dans les creux des antres à jouer avec les nymphes oréades; au printemps, je me nourris des baies virginales du myrte, blanches et savoureuses, et je pille les jardins des Grâces [2]. »

Élargissons maintenant et agrandissons le rêve. Voici le chœur des *Nuées* qui chante son hymne matinal, ce salut merveilleux du nuage, qui monte, à l'univers qui se découvre :

« Nuées éternelles, élevons-nous dans les airs et déployons aux regards nos molles et vaporeuses ondulations. Du sein de l'Océan notre père, du milieu de ses flots retentissants, montons vers les cimes élevées qu'ombragent les forêts. De là,

1. *Grenouilles*, 240 et suiv.
2. *Oiseaux*, 1088 et suiv.

nous verrons la terre sacrée qui nourrit les fruits, les fleuves divins aux flots bruyants, la mer qui mugit sourdement. Le soleil, œil toujours ouvert au fond de l'éther, brille de tous ses feux. Dégageons-nous de ces vapeurs humides qui nous enveloppent, et, révélant nos formes immortelles, contemplons d'un regard infini toute la surface de la terre[1]. »

Ainsi la haute poésie lyrique ne manque pas à ce poète bouffon. Il n'a qu'à laisser aller son imagination ; elle s'élève d'elle-même vers ces grandes et pures visions qui resplendissent dans une atmosphère transparente et lumineuse.

A ces visions se mêle nécessairement un sentiment. On ne décrit pas ainsi les aspects de la nature sans y mettre quelque chose de soi. Toutefois il faut reconnaître que, chez Aristophane, cet élément personnel et intime est loin d'avoir la même force que l'élément d'imagination pure. Il nous donne l'impression fine des choses, mais on peut douter qu'il en fût d'ordinaire vraiment ému. C'était une nature rieuse et légère, avec quelque chose de mordant : il n'y avait en lui ni effusion ni tendresse de cœur d'aucune sorte. Lorsque ses Nuées nous décrivent Athènes en fête dans la joie bruyante des Dionysies, tout est gracieux et brillant dans ce court tableau, plein de vie et d'éclat ; on y sent même le plaisir d'imagination du citoyen, fier des élégances de sa ville ; on est ébloui et charmé, sans qu'il y ait, ce me semble, dans cet enchantement, aucun mélange d'émotion secrète : il y manque la note grave et douce, la note virgilienne du salut filial à l'Italie :

« Vierges, déesses des nuées humides, allons vers la terre brillante de Pallas, allons voir ce pays de Cécrops, riche en hommes, pays aimable, où est le secret révéré des mystères, où le sanctuaire des initiations, au jour des cérémonies pures, ouvre ses portes. Là, pour les dieux du ciel, abondent les of-

1. *Nuées*, 275 et suiv.

frandes, là les temples élevés et les statues, les théories saintes des bienheureux, les couronnes de fleurs dans les sacrifices et les banquets sacrés, fêtes nouvelles, de saison en saison; là enfin, au retour du printemps, la folie joyeuse de Bromios, l'enivrement des chœurs mélodieux et le frémissement puissant des flûtes au souffle de la Muse [1]. »

Cette réserve même n'est pas absolue : car nous rencontrons aussi des passages lyriques, où la poésie d'Aristophane traduit, à n'en pas douter, un sentiment naïf et profond, tout coloré par des souvenirs d'enfance. C'est lorsqu'il nous peint la vie tranquille du paysan athénien sur son petit domaine. Rappelons-nous la seconde parabase de la *Paix*. Il y a là un morceau qui est vraiment délicieux dans son genre. C'est le rêve du laboureur qui voit finir la guerre et qui va retourner à son champ. Le poète prend les sentiments et le parler de son personnage: nul élan, rien qu'un choix de petits détails d'une vérité saisissante; tantôt un chant vif, familier, tantôt une sorte de bavardage rythmé qui court au hasard. Ce que le paysan, délivré de la guerre, aime dans la campagne, ce n'est pas sa beauté poétique, qu'il entrevoit à peine: c'est son bien-être, ce sont ses habitudes, y compris les moins avouables, c'est son chez lui, c'est la vie relativement facile et calme, dont il ne veut voir que les plaisirs :

« Quel bonheur, quel bonheur, d'être enfin débarrassé du casque et du fromage et des ognons! Non, je n'aime pas du tout les combats. Ce qui me plaît, c'est le coin du feu où l'on boit avec des amis; il fait bon brûler le bois sec qui a été scié pendant l'été, griller des pois chiches, faire rôtir les glands, et folâtrer avec la servante thrace, pendant que ma femme est au bain.

» Connaissez-vous un meilleur moment que le temps qui suit les semailles? La bonne divinité nous donne alors de petites pluies. Et le voisin de nous dire : Ah ça, Komarchidès,

1. *Nuées*, 299 et suiv.

qu'allons-nous faire maintenant ? Mon avis serait de boire d'autant, puisque le dieu fait nos affaires. — Allons, femme, fais-nous cuire trois mesures de haricots, en y mêlant de la farine de froment et donne-nous des figues. Que Syra rappelle Manès du champ. Il n'y a pas moyen de travailler à la vigne aujourd'hui ni de bêcher la terre, car tout est détrempé. — Qu'on aille aussi chez moi chercher la caille et les deux pinsons; il doit y avoir à la maison du lait nouveau et quatre lièvres, à moins que le chat n'en ait dérobé sa part hier au soir : j'ai entendu en dedans du bruit et un étrange tapage. S'il en reste, esclave, qu'on en apporte trois pour nous, et qu'on en donne un à mon père. Demande aussi à Eschinadès des fruits de myrte, et qu'on aille en même temps chez Charinadès, — c'est le même chemin, — afin qu'il vienne boire avec nous, pendant que le dieu fait si bien les choses et arrose nos labours fort à propos.

» Lorsque la cigale chante sa jolie chanson, j'aime à m'en aller regarder mes vignes de Lemnos, pour voir si elles mûrissent : c'est le plant le plus précoce ; j'ai plaisir à voir le grain se gonfler; puis, quand il est bien mûr, j'y mets la dent et je le mange; et je m'écrie : « Oh! la bonne saison ! » Alors, je broie un peu de thym et j'en fais un mélange. Et voilà comme j'engraisse à la chaleur de l'été, bien plus qu'en regardant ce commandant haï des dieux, avec ses trois plumets et sa tunique rouge-sang[1] ! »

Ce lyrisme populaire, dans sa naïveté hésiodique, plaît d'autant plus qu'il a moins de prétention. Et ce n'est pas un simple jeu d'imagination. Sous l'enjouement léger, on ne peut méconnaître ici une sympathie naturelle du poète pour les choses dont il parle. Bien entendu, cela n'est pas très fort ni très profond; le lyrisme d'Aristophane est comme le sol de l'Attique, un peu maigre et superficiel; mais, outre la beauté radieuse du soleil qui l'éclaire, il y a, çà et là, sous les oliviers, un petit coin d'ombre et de fraîcheur, où court un filet d'eau vive; rien de plus charmant que de surprendre sa Muse, quand elle vient, furtive, y baigner ses pieds.

1. *Paix*, 1127 et suiv.

VII

La langue d'Aristophane représente pour nous la perfection même du langage attique sous sa forme familière. Ses contemporains croyaient y sentir l'imitation d'Euripide [1]. Lui-même, tout ennemi qu'il fût en apparence du poète tragique, ne se défendait pas du reproche ou de l'éloge de lui emprunter quelques-unes des qualités de son style [2]. Euripide en effet était le premier écrivain qui eût donné, avec l'autorité du génie et du succès, l'exemple de cette élégante facilité que les vieux Attiques ignoraient. Aristophane ne pouvait nier qu'à cet égard il ne dépendît de lui en quelque mesure, comme de l'initiateur et du maître reconnu. Son vrai modèle toutefois, c'était la conversation des Athéniens d'alors. Il excellait à en reproduire les tours vifs, l'allure légère et alerte, la finesse et la variété; et cela avec une élégance simple qui semblait ne lui coûter aucun effort. Une grâce naturelle, mais une grâce originale et piquante, voilà le mérite propre qu'aucun de ses contemporains ne paraît avoir possédé au même degré que lui [3]. On ne saurait mieux le caractériser comme écrivain qu'en lui appliquant ces jolis vers d'un de ses fragments où il disait d'un de ses personnages : « Il a le langage moyen de la ville, sans les affectations un peu molles de nos citadins, mais aussi sans rien de cette rudesse qui sent la rusticité [4]. » Mais, tout en par-

1. Cratinos, fr. 307 Kock : Εὐριπιδαριστοφανίζων. Schol. Platon, *Apolog.* 19 C :'Εκωμῳδεῖτο ἐπὶ τῷ σκώπτειν μὲν Εὐριπίδην, μιμεῖσθαι δ'αὐτόν, Proleg. Didot, III, ζηλῶν δὲ Εὐριπίδην.

2. Aristoph. fr. 471 Kock :

> Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,
> Τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ.

3. Voir plus haut, p. 532, l'épigramme attribuée à Platon.

4. Texte cité plus haut, p. 20.

lant le langage de tout le monde et en le parlant avec une clarté et une facilité sans égales, n'allons pas croire qu'Aristophane n'ait dans sa façon rien de très personnel. Le charme de son style, c'est justement que sa nature d'esprit s'y montre partout, bien qu'avec une exquise discrétion. Il est naïvement ingénieux ; de vives associations d'idées et d'images surgissent pour lui à tout propos, mais elles n'ont rien de brusque ni de violent : ce sont de gracieuses et rapides surprises, dont on ne se lasse pas. Qu'on relise par exemple, au début des *Nuées*, les confidences de Strepsiade sur son ancienne vie et sur son mariage [1]. Y a-t-il rien de plus délicieux, — et de plus intraduisible d'ailleurs, — que cette description humoristique, pleine de fantaisie et de sentiment à la fois? Nulle trace de recherche ni de combinaison étudiée, et pourtant tout est ingénieux, nouveau, tout nous amuse et nous touche, tout parle à notre imagination. Pour peindre la douce négligence de cette vie rustique, le poète a des expressions figurées, qui sont autant de métaphores réalistes, rapidement indiquées, mais non achevées : il ne laisse pas à l'esprit le temps de s'arrêter sur aucune image déplaisante, mais il nous fait entrevoir vite et comme en passant les détails précis de cette bonne et antique malpropreté où se délectait le bonhomme, la moisissure, la poussière que le balai ne soulevait jamais, le désordre naïf et commode ; tout cela non pas crûment, non pas avec de gros mots, mais par un tour neuf et poétique, qui n'exclut aucunement le terme propre ; puis, du même ton, avec la même naïveté légère, avec la même hardiesse discrète, il suscite des

1. *Nuées*, 43 :

'Εμοὶ γὰρ ἦν ἄγροικος ἥδιστος βίος,
Εὐρωτιῶν, ἀκόρητος, εἰκῇ κείμενος,
Βρύων μελίτταις καὶ προβάτοις καὶ στεμφύλοις...

et tout ce qui suit.

images charmantes et vraies, des sensations rustiques et pénétrantes, le joyeux bourdonnement des abeilles, la bousculade du troupeau, l'odeur des fruits qui sèchent sur les claies. Cette vive et perpétuelle suggestion dans ce laisser-aller apparent, voilà bien une qualité tout à fait supérieure, qui donne à la langue d'Aristophane une saveur vraiment intime.

Mais cette langue est celle d'un poète comique, on pourrait presque dire du poète comique par excellence, et ce serait mal la louer que d'en faire valoir le charme descriptif aux dépens des autres qualités qui sont de l'essence même du genre.

Elle est prodigieusement adroite à jouer avec les mots. Dans le dialogue bouffon, elle triomphe au milieu des calembours saugrenus et des calembredaines. N'exagérons pas ce mérite, qui, par lui-même, sans doute, est d'ordre inférieur. Encore faut-il reconnaître que, étant donnée la nature de la comédie ancienne, c'est une convenance de plus que cette sorte d'esprit, quand il jaillit de source. Certaines parties ne vivent même que par là, par exemple les parodies si fréquentes des tragédies et des dithyrambes. L'invention plaisante de ces passages n'est pas seulement dans le fond des choses, dans le contraste entre une situation tragique brusquement évoquée et une situation comique qu'on a sous les yeux et qui en est la caricature. Elle est aussi dans la folie des expressions, dans l'absurdité du mot inattendu, jeté au milieu des termes pompeux de la haute poésie, et c'est justement à cette sorte de jeu qu'Aristophane excelle. Il a le don de l'expression moqueuse. Le chant de triomphe de Strepsiade, quand il apprend que son fils est prêt à le tirer d'affaire, est en ce genre d'un comique achevé [1].

1. *Nuées*, 1154 et suiv.

Cette prestesse se retrouve d'ailleurs partout, et elle sert à mille effets variés. Nul ne sait mieux qu'Aristophane couper une phrase, détacher un trait, accumuler des mots, les mettre en opposition. Il y a un tour de main, pour ainsi dire, qui distingue l'écrivain dramatique de celui qui veut simplement être lu ; c'est un art de sacrifier tout ce qui n'est pas vivant et de mettre en valeur jusqu'aux petites choses ; ce style dramatique, Aristophane le possède d'instinct. Ce n'est pas assez de dire que son dialogue est plein de vie et de mouvement ; chaque phrase y est un trait, chaque mot y provoque le rire. Qu'on relise, dans les *Chevaliers*, la plaisante scène où l'esclave Démosthène fait subir au charcutier l'examen préalable, pour bien constater que, ne sachant rien, il est prédestiné à devenir homme d'État [1]. Le charcutier, tout timide encore, n'en revient pas ; de petites questions, des doutes, des exclamations naïves, plus de gestes et de jeux de physionomie que de mots ; il croit et ne croit pas, il est là, moitié défiant, moitié convaincu, dans la main du drôle qui le pousse. Et du côté de celui-ci, au contraire, les phrases nettes et courtes, le ton de maître, les assertions catégoriques ; et, avec cela, quand il le faut, le mot insinuant bien placé, le mot qui provoque l'ambition, qui détruit le doute, qui rassure ou qui commande. La langue ici distingue et accuse les rôles, non par le choix des mots, mais par la forme et le son de la phrase ; elle est non seulement un élément de comique, mais aussi un moyen de notation morale ; elle caractérise le personnage [2].

Quand ce personnage a le droit d'être éloquent, elle

1. *Chevaliers*, 150 et suiv.

2. Il n'y a donc aucun compte à tenir du singulier jugement porté par l'auteur de la *Comparaison entre Aristophane et Ménandre* sur le style d'Aristophane (Plutarque, *Moralia*, p. 1039, Didot). Nous nous contentons d'y renvoyer sans juger utile de le répéter.

se prête à l'éloquence. Il y a chez Aristophane des argumentations excellentes, pleines de vivacité, de force, de bon sens, de passion même. Sa dialectique est agile et vigoureuse, familière, variée. Elle n'a rien d'apprêté dans ses tours de phrase, rien qui sente l'école. C'est celle qui est de mise dans la conversation.

Un trait particulier qui dénote chez lui l'instinct de l'effet comique jusque dans la langue, c'est l'emploi qu'il fait des dialectes. Il aime à faire entendre sur la scène ces différents parlers de la Grèce et à en faire ressortir les caractères propres. Il ne dédaigne pas même le langage informe des barbares. Qu'on se rappelle le Mégarien et le Béotien des *Acharniens*, les femmes de Lacédémone et le chœur des Laconiens dans *Lysistrate*, l'archer scythe des *Fêtes de Déméter*. Il serait téméraire sans doute à des modernes de vouloir juger du mérite exact de ces contrefaçons plaisantes, mais certains passages au moins nous permettent peut-être d'affirmer que ce ne sont pas simplement des jeux plus ou moins grossiers ; nous y sentons encore une intelligence délicate des qualités naïves de tel ou tel dialecte. Le dernier chant des Laconiens dans *Lysistrate* a quelque chose de mâle dans sa rusticité, qui fait qu'on l'admire tandis qu'on en rit[1]. J'imagine que la danse de ces héroïques lourdauds devait accentuer encore ce double caractère.

En somme, ces courtes observations sur la langue d'Aristophane achèvent bien l'idée que nous nous sommes faite de lui. Son art est égal à son génie ; il le sert sans le dominer. Et, ensemble, ils donnent l'impression d'une des imaginations les plus fécondes, les plus libres et les plus gracieuses que l'on puisse citer, associée à l'esprit le plus vif et au sens le plus exquis de la perfection.

1. *Lysistrate*, 1247.

VIII

Autour d'Aristophane se groupent un certain nombre de poètes qui ont été ses rivaux. Leurs œuvres, aujourd'hui perdues, ressemblaient plus ou moins aux siennes. Eupolis, Phrynichos, Platon, Aristonyme, Amipsias, Archippos, Callias, Hégémon, Lysippe, Leucon, Métagénès, Aristagoras, Strattis, Théopompe, Alcée, Cantharos, Dioclès, Nicocharès, Nicophon, Eunicos, Philyllios, Polyzélos, Sannyrion, Démétrios, Apollophane, Képhisodore, Épilycos, Euthyclès, Autocratès, voilà ceux dont les noms sont venus jusqu'à nous. Beaucoup de ces poètes n'eurent, en leur temps même, qu'une très médiocre célébrité. Nous n'avons pas ici à nous occuper d'eux. Trois seulement, Eupolis, Phrynichos et Platon, ont eu assez d'importance personnelle pour que nous n'ayons pas le droit de les confondre dans la foule.

Le plus grand de tous fut l'Athénien Eupolis, fils de Sosipolis, l'un des trois maîtres de la comédie ancienne, presque égal en génie et en réputation à Aristophane avec des dons différents. Aussi précoce que lui, il fit représenter sa première pièce à dix-sept ans, dit-on, en 429 [1]. Pendant près de vingt ans, des succès répétés ne cessèrent d'accroître le renom très légitime dont il jouissait. Les témoins anciens nous rapportent qu'il avait composé quatorze ou dix-sept comédies et qu'il obtint sept fois le premier rang dans les concours [2]. Il mourut dans l'Hellespont où il fit naufrage, en 411, en prenant

1. Principaux témoignages sur Eupolis : notice de Suidas, Εὔπολις ; Prolégom. Didot, I, II, III, IV, XI. Cratinos, Aristophane et Eupolis sont constamment cités ensemble et sur le même rang, conformément au canon des critiques alexandrins : Horace, *Satires*, I, IV, 1 ; Quintilien, X, 1 ; Perse, II, 92 ; Lucien, *Contre un ignorant*, 27.

2. Suidas, Εὔπολις. Prolégom. Didot, III.

part à une expédition militaire [1]. D'abord ami d'Aristophane, dont il partageait les idées, il semble l'avoir autorisé à insérer dans ses *Chevaliers*, en 424, le joli discours des Trières, dont il était l'auteur. Cet emprunt d'Aristophane fut relevé, d'une manière blessante pour lui, par Cratinos dans sa *Bouteille* en 423 [2]. Aristophane soupçonna-t-il Eupolis d'indiscrétion? Nous l'ignorons; toujours est-il qu'ils se brouillèrent. Dans le *Maricas*, en 420, Eupolis imita les *Chevaliers*; son personnage principal ressemblait à l'Agoracrite d'Aristophane [3]. Celui-ci, dans la seconde édition des *Nuées*, en profita pour renvoyer à Eupolis l'accusation de plagiat [4]. Dès lors, la rupture fut complète, et l'ancienne amitié se changea en une disposition toute contraire. Dans ses *Baptes*, Eupolis se vantait d'avoir fait les *Chevaliers* en collaboration avec « ce chauve » et de les lui avoir abandonnés par pure faveur [5]. Peu à peu, on était venu aux injures.

Entre les comédies d'Eupolis, quelques-unes méritent particulièrement d'être citées, soit pour leur valeur littéraire, soit pour leur importance politique. Dans les *Chèvres* (423 ?), il avait mis en scène un chœur de chèvres; par l'intention générale, la pièce se rapprochait, à ce qu'il semble, des *Nuées*; les chèvres étaient là sans doute pour représenter les chevriers et avec eux la population rustique de l'Attique : le poète faisait le procès

1. Suidas, Εὔπολις. Suivant une légende rapportée par Suidas, ce fut par suite de cet événement douloureux que les Athéniens exemptèrent les poètes du service. Le bruit courut que la mort d'Eupolis n'avait pas été accidentelle, mais qu'elle était due à une vengeance d'Alcibiade offensé par la comédie des *Baptes*; on fit même de cela une historiette (Prolégom. Didot, I, et surtout IX a) ; Eratosthène l'avait réfutée (Cic. *Ad Attic.* 6, 1).

2. Schol. Aristoph. *Chevaliers*, 1291 et 531.

3. Quintilien, I, 10, 18; Cf. Aristoph. *Chevaliers*, 188 et Eupolis, fr. 193 Kock.

4. *Nuées*, 553.

5. Schol. Aristoph. *Nuées*, 554; Eupolis, fr. 78 Kock. Cf. Kirchhoff, *Hermès*, III, 289 et Denis, *Comédie grecque*, t. I, ch. IV.

par leur bouche à l'éducation molle et raffinée, au nom des mœurs rudes et simples. Le même sujet était peut-être traité sous une forme plus agressive dans le premier et le second *Autolycos* (421 et 411). C'était encore aux sophistes et à leurs riches protecteurs, en particulier à Callias, fils d'Hipponicos, qu'il s'en prenait dans les *Flatteurs* ; cette satire lui valut le premier rang au concours de 421, où Aristophane fut classé le second avec la *Paix*. Un chœur de parasites ou de flatteurs donnait son nom à la pièce ; un morceau de la parabase nous a été conservé en son entier ; c'est un fragment de seize vers, où les parasites décrivent eux-mêmes leurs artifices et leurs manières de vivre [1]. Le *Maricas* date à peu près du même temps (probablement de l'année 420) ; sous ce nom injurieux [2], le poète tournait en ridicule le démagogue Hyperbolos, qui avait succédé à Cléon dans la faveur populaire ; il en faisait un ignorant présomptueux, un sycophante, un fourbe ; et, non content de le décrier lui-même, il offrait à la risée du peuple sa mère, sous les traits d'une vieille femme ivre, qui dansait le cordace [3]. Deux autres pièces politiques, les *Dèmes* et les *Villes*, sont de date incertaine. Dans la première, Eupolis mettait en scène plusieurs des grands hommes d'Athènes, Solon, Miltiade, Aristide, Périclès, qui revenaient des enfers pour faire la leçon au peuple. C'est là que se trouvaient les vers si souvent cités sur l'éloquence de Périclès :

« C'était de tous les hommes le plus puissant par la parole. Lorsqu'il paraissait devant le peuple, il agissait comme les bons coureurs : il donnait dix pas d'avance à tous les orateurs, et il les dépassait tous par son éloquence. — Voilà certes un coureur rapide ; mais, de plus, il avait en propre un don de persuader qui résidait sur ses lèvres. Sa parole était

1. Fragm. 159 Kock.
2. Hésychius, Μαρικᾶν κίναιδον.
3. Aristoph. *Nuées*, 551 et 555.

une séduction; et, seul entre les orateurs, il laissait l'aiguillon dans l'âme des auditeurs [1]. »

Dans les *Villes*, Eupolis introduisait un chœur composé des villes de la confédération athénienne. L'objet de la pièce était sans doute de critiquer la conduite des chefs athéniens envers les alliés. L'intention des *Taxiarques* est plus obscure pour nous. On y voyait Dionysos recevant de Phormion des leçons d'art militaire ; c'était, comme on pense, un fort médiocre soldat, avec lequel le brave stratège perdait sa peine : on riait fort de voir le dieu malmené et morigéné de la belle façon. Nous ne pouvons que nommer l'*Age d'or*, dont nous ne savons à peu près rien. En revanche, il faut citer, comme une des pièces les plus hardies d'Eupolis, ses *Baptes*, représentés probablement en 415. L'audacieux poète y flétrissait les sectateurs de la déesse thrace Cotytto, et, parmi eux, Alcibiade : il les représentait comme se livrant à de honteuses débauches [2].

Cette simple énumération nous révèle quelque chose du caractère et du génie d'Eupolis. Les témoignages anciens confirment ce que nous pouvons en soupçonner. Selon le grammairien Platonios, il était merveilleux dans l'invention de la fable comique; il touchait aux plus grands sujets, et il savait, comme personne, exciter puissamment les imaginations. Ses railleries allaient droit au but; avec cela, il avait au plus haut degré la grâce qui vient de l'esprit naturel [3]. Mais cette grâce n'émoussait en rien les traits de la satire ; car un autre critique nous dit qu'il était « puissant par la parole »

1. Frag. 94 Kock. Voyez aussi le beau fragment 117 sur les anciens généraux d'Athènes, qu'on respectait « comme des dieux ».

2. Juvénal, II, 91 et la scolie.

3. Prolégom. Didot, II : Εὔπολις δὲ εὐφάντασστος μὲν εἰς ὑπερβολήν ἐστι κατὰ τὰς ὑποθέσεις· τὰς γὰρ εἰσηγήσεις μεγάλας τῶν δραμάτων ποι-

et qu'à l'imitation de Cratinos il se montrait injurieux et rude[1]. » Si ses œuvres nous eussent été conservées, nous aurions donc en lui, à côté d'Aristophane, un poète d'un génie presque égal, mais d'une physionomie distincte : aussi spirituel, mais plus âpre, plus préoccupé du but satirique, d'une imagination plus forte peut-être et plus grande, mais d'une fantaisie moins aimable. Rien n'eût été plus instructif pour l'étude du génie attique que cette comparaison.

Bien au dessous d'Eupolis, en un rang très honorable encore, se place l'Athénien Phrynichos[2]. Au dire de Suidas, il aurait commencé à concourir vers 435. Nous connaissons de lui une dizaine de pièces par leur titre. Deux seulement doivent être signalées ici. Son *Monotropos* fut joué en 414 avec les *Oiseaux* d'Aristophane et n'obtint que le troisième rang ; il y avait représenté une sorte de misanthrope qui fuyait loin de la société des hommes. Cette fuite était-elle l'occasion d'une étude de mœurs, ou simplement le point de départ d'une entreprise merveilleuse comparable à celle de Pisétaire ? Les fragments ne nous l'apprennent pas. En 405, Phrynichos concourut encore avec Aristophane; celui-ci fut le premier avec les *Grenouilles*, Phrynichos le second avec les *Muses*. Il paraît probable que le sujet de la pièce était un concours entre Sophocle et Euripide au tribunal des Muses. Aucun témoignage ancien ne nous permet de caractériser avec précision le genre de talent de Phrynichos[3].

εἶται.... ὥσπερ δὲ ἐστιν ὑψηλὸς, οὕτω καὶ ἐπίχαρις καὶ περὶ τὰ σκώμματα λίαν εὔστοχος. Et plus loin, en parlant d'Aristophane, le même critique dit : Οὔτε χαρίεις ὥσπερ ὁ Εὔπολις.

1. Prolég. Didot, III : Γεγονὼς δυνατὸς τῇ λέξει καὶ ζηλῶν Κρατῖνον πολύ γε λοίδορον καὶ σκαιὸν ἐπιφαίνει. XI : Πικρότερον καὶ αἰσχρότερον Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος βλασφημούντων ἢ ἔδει.

2. Suidas, Φρύνιχος Ἀθηναῖος.

3. L'allusion d'Aristophane (*Nuées*, 559) n'est pas un jugement.

Platon, surnommé le *Comique* pour le distinguer du philosophe, semble avoir été le plus jeune de cette pléiade de poètes [1]. Il obtint ses plus brillants succès pendant la seconde partie de la guerre du Péloponnèse, et nous savons qu'une de ses pièces, probablement le *Phaon*, fut représentée en 391 [2]. Comme tous ses contemporains, il fit de la politique militante, à ses jours ; plusieurs de ses pièces étaient, ainsi que celles d'Aristophane, des satires dramatiques ; citons, en ce genre, l'*Hyperbolos*, le *Pisandre*, les *Ambassadeurs*, l'*Alliance* et surtout le *Cléophon*, joué en 405 [3]. Mais ce qui dominait dans le théâtre de Platon, c'était la parodie. L'importance et l'éclat qu'il sut donner à ce genre l'ont fait considérer quelquefois dans l'antiquité comme un poète de la comédie moyenne [4]. Cette tendance est encore attestée par les titres et les fragments de plusieurs de ses pièces : *Adonis*, *Dédale*, *Europe*, *Zeus maltraité*, *Laïos*, *Ménélas*, *La longue nuit*, les *Cercopes*, *Phaon*. Les moyens nous manquent pour apprécier en lui l'invention ou la force comique, mais à coup sûr les fragments nombreux que nous possédons révèlent un poète ingénieux et un écrivain [5].

L'histoire littéraire ne peut ni taire ces noms ni s'y arrêter longuement. Il est important de bien comprendre qu'Aristophane ni Eupolis ne sont isolés au milieu de leur siècle, qu'ils sont seulement les premiers d'un groupe nombreux, et qu'autour d'eux Athènes a vu se presser des compétiteurs de mérite. L'ancienne comédie a été l'expression naturelle de l'esprit satirique et de la fantaisie chez les Athéniens pendant près d'un demi-siècle.

1. Suidas, Πλάτων Ἀθηναῖος κωμικός.
2. Schol. Aristoph. *Ploutos*, 179.
3. Argument des *Grenouilles*.
4. Prolégom. Didot, IV, IX a, IX b, X.
5. Prolégom. Didot, X : Τὸν χαρακτῆρα λαμπρότατος.

CHAPITRE XIII

LA COMÉDIE AU IVe SIÈCLE

BIBLIOGRAPHIE

Les fragments des poètes de la comédie moyenne et de la comédie nouvelle se trouvent dans les recueils qui ont été mentionnés plus haut (voir chapitre X, BIBLIOGRAPHIE). — Dans la bibliothèque Didot, ceux de Ménandre et de Philémon ont été joints aux comédies d'Aristophane et complétés plus tard dans les *Comicorum graecorum fragmenta.*

SOMMAIRE

I. Transformation de la comédie ; ses causes. — II. Sujets à la mode : parodies, représentation des mœurs. L'intrigue et les personnages. Abandon de la fantaisie dans l'invention et dans le langage. — III. Les poètes de la comédie moyenne. Antiphane, Anaxandride, Eubule, Alexis. — IV. Comédie nouvelle. Son organisation. Sujets qu'elle préfère. L'amour. Imitation de la vie. L'intrigue. Les personnages. L'élément comique. Esprit épicurien et moralité de la comédie nouvelle. — V. Les poètes : Philémon et Ménandre. — VI. Poètes contemporains : Diphile, Apollodore, Posidippe.

I

Après la guerre du Péloponnèse, tandis que la tragédie déclinait sensiblement, la comédie continua ses suc-

cès en se transformant [1]. Dans le dernier tiers du IV[e] siècle, cette transformation était devenue déjà si évidente qu'Aristote opposait nettement la comédie *nouvelle* à l'*ancienne* en les distinguant par leurs caractères propres [2]. Cette distinction était fondée sur la nature des choses. Elle fut longtemps regardée comme suffisante par les critiques anciens. C'est seulement au temps de l'empereur Hadrien qu'on s'avisa de distinguer en outre une forme intermédiaire, sous le nom de *comédie moyenne* [3]. La division ainsi constituée a prévalu dans l'usage. La *Comédie moyenne* (ἡ μέση κωμῳδία) remplit une période d'un peu plus de soixante ans, depuis le commencement du IV[e] siècle jusqu'à l'avénement d'Alexandre (400-336) ; la *Comédie nouvelle* (ἡ νέα ou ἡ καινὴ κωμῳδία) occupe toute la fin du IV[e] siècle et la première moitié du siècle suivant (336-250). Bien entendu, ces dates n'ont qu'une valeur approximative. En réalité, l'évolution du genre comique s'est faite d'une manière continue, et les trois formes de la comédie sont loin d'être séparées par des différences aussi tranchées qu'on pourrait le croire au premier abord. Tout en conservant la division traditionnelle, qui est commode, il importe donc de ne pas lui attribuer plus d'importance qu'elle n'en a [4].

Les anciens expliquaient la transformation de la comédie par un fait précis, une loi, qui aurait imposé si-

1. Toute cette partie de l'histoire de la comédie grecque a été spécialement étudiée dans l'ouvrage de Guillaume Guizot : *Ménandre, étude historique et littéraire sur la comédie et la société grecques*, Paris, 1855. Ce livre garde sa valeur à côté de ceux de Denis, d'Éd. Du Méril et des histoires générales de la littérature grecque où les mêmes questions sont traitées.

2. Aristote, *Morale à Nicomaque*, IV, 14 : Τὴν τῶν παλαιῶν et τὴν τῶν καινῶν.

3. Fielitz, *De Atticorum comoedia bipartita*, Bonn, 1863

4. Voir de bonnes observations à ce sujet dans *The new Comedy* de A. P. Oppé, S. Andrews, 1897.

lence au chœur en lui interdisant la satire [1]. Nous ne savons pas au juste à quoi il faisait allusion. Les témoignages anonymes, — les plus explicites que nous ayons sur ce point, — sont extrêmement confus et reposent sur une altération évidente des traditions historiques [2] : ils attribuent en effet cette interdiction à l'oligarchie ; et pourtant, à partir de la victoire de Thrasybule en 403, la démocratie est rétablie dans Athènes, et c'est alors justement que la comédie change de caractère. S'il y eut réellement une loi, elle fut donc portée ou tout au moins renouvelée par la démocratie. Mais, pour qu'elle ait duré, il faut qu'elle ait été l'expression d'une opinion nouvelle, qui devint de plus en plus forte. Si donc elle a été portée, elle n'est en somme que secondaire : c'est le changement de l'opinion qui nous intéresse, car c'est là le fait capital. Les mêmes témoins nous rapportent aussi que, par suite de l'appauvrissement général qui résulta de la guerre du Péloponnèse, les chorèges vinrent à manquer ou ne se trouvèrent plus en état de faire face aux frais des chœurs comiques [3]. Autre explication insuffisante. Cet appauvrissement fut passager, et nous ne voyons pas qu'Athènes, dans le cours du IVe siècle, ait manqué de chorèges pour ses chœurs dithyrambiques [4]. Pour rendre compte de la transformation de la comédie, il faut chercher des raisons plus profondes, et elles s'offrent d'elles-mêmes à nous.

Ces raisons sont de trois sortes : politiques, morales, littéraires.

1. Horace, *Art poétique*, 283 :

Lex est accepta chorusque
Turpiter obticuit sublato jure nocendi.

Schol. Aristoph. *Grenouilles*, 404 : Χρόνῳ δ'οὐ πολλῷ ὕστερον καὶ καθάπαξ περιεῖλε Κινησίας τὰς χορηγίας. Cf. même pièce, 153.

2. Prolégomènes Didot, I, IV, IX a, IX b, XI.

3. Prolégomènes Didot, I (Notice de Platonios).

4. Denis, *Comédie grecque*, II, p. 330.

Après les désastres de la guerre du Péloponnèse, après les sanglants souvenirs de la tyrannie des Trente, une sorte d'apaisement se fait dans l'opinion publique. D'un commun accord, on évite de réveiller les vieilles querelles. L'amnistie s'impose dans les relations publiques; à plus forte raison dans les fêtes religieuses. Ainsi se perd l'habitude de mettre en scène les hommes d'État et de tourner en comédies les questions du jour; une fois perdue, l'adoucissement des mœurs l'empêche de renaître.

Cet adoucissement est au fond la chose essentielle à signaler. Née dans les campagnes, la comédie ancienne était restée grossière et rustique jusqu'à la fin. Mais, dans le cours du v[e] siècle, la prédominance de la vie urbaine avait rendu les mœurs plus élégantes; les relations de société s'étaient multipliées; les banquets, les entretiens, l'influence des philosophes avaient peu à peu répandu dans la ville le goût du bon ton. Vers la fin de la vie d'Aristophane, il y avait déjà un désaccord sensible entre les manières de la comédie et celles de la majorité du public; ses grossièretés n'étaient plus acceptées que par une sorte de tolérance d'habitude; le nombre croissait chaque jour de ceux à qui elles déplaisaient. Un moment vint, où ce désaccord parut insupportable. Les danses obscènes du chœur durent disparaître en premier lieu, et le chœur, dès lors, n'eut plus de raison d'être. Puis on se dégoûta des propos grossiers, des jeux de mots équivoques, de tout ce qui était banni de la conversation des gens comme il faut. Rien de plus instructif à cet égard que le passage de la *Morale à Nicomaque* où Aristote distingue la basse plaisanterie de la plaisanterie spirituelle et décente [1] : « Une des marques du savoir-vivre,

1. *Morale à Nicomaque*, IV, c. 14. On admet généralement que cet ouvrage d'Aristote a été écrit pendant son second séjour à Athènes, c'est-à-dire entre 335 et 323 (Zeller, *Philos. der Griechen*, 2[e] partie, 2[e] sect., p. 28 et 159).

c'est de ne dire et de n'écouter que ce qui convient à un homme comme il faut et vraiment libre. Car il y a, même en matière de plaisanterie, des convenances qui s'imposent à un tel homme, soit quand il parle, soit quand il écoute. La plaisanterie de l'homme libre diffère de celle de l'homme servile, celle de l'homme bien élevé de celle de l'ignorant. On peut s'en rendre compte en comparant la comédie d'autrefois à celle d'aujourd'hui. L'une faisait rire avec des mots grossiers (αἰσχρολογία), l'autre se fait comprendre à demi-mots (ὑπόνοια); il y a une grande différence entre ces deux manières au point de vue des convenances. » Cette sorte de délicatesse (ἐλευθεριότης), dont parle ici le philosophe, voilà le sentiment nouveau qui, plus que toute autre chose, a transformé la comédie.

Enfin il faut tenir compte aussi des raisons littéraires. La comédie ancienne était le triomphe de la fantaisie; or cet essor libre et capricieux de l'imagination supposait une jeunesse d'esprit qui ne pouvait avoir qu'un temps. Le quatrième siècle est moins poétique et plus réfléchi que le cinquième: c'est le temps des prosateurs exquis, des fines observations, de l'analyse, des discussions élégantes. De plus en plus, on s'attache à la réalité; on veut en tout de la vraisemblance. Comment les inventions extravagantes s'épanouiraient-elles à leur aise dans un monde où l'on goûte si vivement la saine raison? Les qualités nouvelles excluent les anciennes, c'est la loi des choses. La fantaisie disparaît donc, et avec elle l'incohérence dont elle était l'excuse. Du moment que la comédie n'est plus une folle échappée de l'imagination, la voilà prise par la réalité et obligée de s'assujettir aux règles naturelles de la composition. Plus de défilés bouffons, plus d'épisodes saugrenus : il faut supprimer ce va-et-vient tumultueux; il faut imaginer une action qui marche régulièrement vers sa fin. Une fois que la rai-

son est devenue maîtresse d'un genre, rien ne saurait l'empêcher de le façonner tout entier à sa ressemblance.

Ce sont là les causes réelles qui ont transformé la comédie. La suppression du chœur comique fut le signe extérieur de cette transformation. Il y a encore un chœur dans le second *Ploutos* d'Aristophane, joué en 388; mais ce chœur ne débite point de parabase ni de chants d'ensemble. Peu de temps après, la chorégie comique dut être entièrement supprimée[1].

II

Représentons-nous la comédie ainsi dépouillée. Que va-t-elle faire pour suppléer à ce qu'elle vient de perdre et pour s'adapter aux circonstances nouvelles qu'elle est contrainte de subir?

Tout d'abord, elle abandonne un bon nombre des sujets qui lui étaient familiers, en général tous ceux qui se rapportaient à la politique. Déjà, nous l'avons vu, elle tendait à s'en détacher; à présent, elle les laisse de côté complètement. En fait de satire des contemporains, elle se contentera désormais d'épigrammes, dont elle criblera volontiers les philosophes, les maîtres de rhétorique, même les personnages politiques; mais elle ne portera plus sur la scène les affaires publiques, elle n'agitera plus les graves questions relatives à l'éducation de la

1. Nous avons vu plus haut que, d'après le scoliaste des *Grenouilles* (v. 404), Kinésias supprima les chorégies peu après la représentation de cette pièce; le même scoliaste ajoute que le poète Strattis, dans son *Kinésias*, l'appela pour cette raison « le meurtrier des chœurs » (χοροκτόνος). Il y eut donc un décret rendu sur la proposition de Kinésias pour supprimer les chorégies comiques. Mais, si ce décret fut rendu peu après 405, il a dû être rapporté avant la représentation du second *Ploutos*, en 388, et sans doute renouvelé ensuite; à moins que *peu après* ne doive être entendu ici d'un espace de vingt ans environ.

jeunesse, elle ne se moquera plus des ridicules ni des vices de la démocratie.

Elle retient pourtant toute une partie de son ancien répertoire. Les sujets de mythologie plaisante avaient été déjà en honneur auprès des poètes comiques du v[e] siècle. On tournait en farces les mythes qu'illustrait la tragédie, on travestissait en bouffons ses dieux et ses héros. Les *Ulysses* de Cratinos, l'*Éolosicon* d'Aristophane, et beaucoup d'autres pièces du même temps, avaient montré quel succès on obtiendrait en cultivant ce genre. Dans toute la première moitié du IV[e] siècle, on put croire que ces parodies seraient désormais la grande ressource de la comédie. Elles devinrent alors tellement à la mode, qu'à distance les grammairiens byzantins y ont vu le trait caractéristique du genre nouveau [1]. Nous montrerons tout à l'heure qu'ils ont eu tort ; mais on pouvait s'y tromper. Toutes les légendes divines semblent en effet avoir été mises à contribution dans les soixante-dix premières années du IV[e] siècle. Lorsqu'on ne parodiait pas directement une tragédie ou un passage connu de telle ou telle épopée, on parodiait du moins la tragédie ou l'épopée en général, en faisant justement le contraire de ce qu'elles avaient fait. Ce qu'elles prenaient au sérieux, ce qu'elles essayaient de présenter comme pathétique ou comme touchant, on le tournait en ridicule. La libre fantaisie avait sans doute moins de part à ces parodies qu'à celles du siècle précédent. Le procédé comique consistait surtout, semble-t-il, à représenter les dieux et les héros comme de bons bourgeois ; et, sans grossièreté, sans extravagance, le simple contraste entre la grandeur convenue des personnes et la vulgarité

1. Prolégom. Didot, I (Notice de Platonios) : Ἡ δὲ μέση κωμῳδία ..... ἐπὶ τὸ σκώπτειν ἱστορίας ῥηθείσας ποιηταῖς ἦλθεν...· τοιαῦται γὰρ αἱ κατὰ τὴν μέσην κωμῳδίαν ὑποθέσεις εἰσίν· μύθους γάρ τινας τιθέντες ἐν ταῖς κωμῳδίαις τοῖς παλαιοτέροις εἰρημένους διέσυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας.

de leur rôle provoquait le rire. Voilà pourquoi on recherchait particulièrement les légendes qui permettaient de les montrer sous l'aspect le plus trivial : naissances, mariages, banquets, aventures galantes [1]. Sous forme de parodies, ces pièces étaient quelquefois des allégories. Elles semblaient parler de mythologie et elles faisaient allusion aux choses du jour. C'est évidemment ce que veulent dire les commentateurs anciens quand ils qualifient d'*énigmatique* la satire qui est propre à la comédie moyenne. Quelques titres justifient encore cette appréciation [2]. Quant à leur portée religieuse, elle a pu être plus grande que leurs auteurs même ne l'ont cru. Il n'y avait peut-être pas dans tout cela d'irréligion systématique; mais la mythologie, à coup sûr, devait y perdre beaucoup en considération. Que la comédie le voulût ou non, il n'est pas douteux qu'elle n'ait contribué à sa manière, presque autant que la philosophie contemporaine, à la décadence du polythéisme. Une chose remarquable toutefois, c'est que la vogue de ces parodies ne paraît pas avoir dépassé la période qu'on assigne à la comédie moyenne. Les poètes avaient si largement usé de ce genre que le public s'en fatigua. D'ailleurs, quoi qu'il fît, il ne touchait que peu à la réalité. Plus on prit le goût de l'observation et de la vraisemblance, plus on dut s'en détacher. En somme, c'était un genre de transition; l'avenir de la comédie n'était pas là.

La véritable nouveauté dans le genre comique au IVe siècle, c'est la représentation des mœurs. Non que cette représentation fût tout à fait inconnue jusque-là

1. Le groupe des *Naissances* est particulièrement nombreux. Il commence dans l'ancienne comédie et grossit dans celle du IVe siècle. Citons Ἀθηνᾶς γοναί d'Hermippos, Ἀφροδίτης γοναί de Nicophon et d'Antiphane, Πανὸς γοναί d'Araros, Διὸς γοναί de Philiscos, Μουσῶν γοναί de Polyzélos, Διονύσου γοναί d'Anaxandride et de Polyzélos. Cf. Meineke, I, 278 et suiv.

2. Par exemple l'*Orestautoclidès* de Timoclès; Denis, t. II, p. 355.

sur le théâtre; nous avons vu comment, chez Aristophane et ses contemporains, elle se faisait jour déjà, malgré les conditions défavorables du temps; mais enfin, c'était la fantaisie qui dominait alors, et elle ne permettait pas à l'observation de se développer. Une fois que la fantaisie fut écartée avec le chœur, l'observation prit tout à coup le dessus. L'histoire de la comédie au IVe siècle n'est, pour ainsi dire, que celle de ses progrès. D'abord superficielle, s'attachant aux dehors, puis de plus en plus délicate et intime, jusqu'au temps de Ménandre, où elle atteignit le point de perfection qu'elle ne devait pas dépasser.

Un grand nombre des pièces comiques qui furent jouées à Athènes entre la fin du Ve siècle et l'avénement d'Alexandre le Grand ont pour titres des noms qui désignent soit un métier, soit une condition sociale, soit un pays : le *Paysan* (Ἄγροικος), la *Raccommodeuse* (Ἀκέστρια), la *Femme qui pêche* (Ἁλιευομένη), le *Joueur de flûte* (Αὐλητής), la *Béotienne* (Βοιωτίς), le *Byzantin* (Βυζάντιος), l'*Épidaurien* (Ἐπιδαύριος), l'*Éphésienne* (Ἐφεσία) le *Zacynthien* (Ζακύνθιος), le *Peintre* (Ζωγράφος), le *Cocher* (Ἡνιόχος), le *Soldat* (Στρατιώτης), le *Jardinier* (Κηπουρός), le *Foulon* (Κναφεύς), le *Maître d'armes* (Ὁπλομάχος), etc. D'autres, également nombreuses, empruntent leur titre à une particularité dramatique, soit à une aventure, soit à un état mental d'un des personnages, soit à un détail caractéristique de l'action : l'*Ennemi des méchants* (Μισοπόνηρος), les *Monuments* (Μνήματα), les *Frères consanguins* (Ὁμοπάτριοι), les *Homonymes* (Ὁμώνυμοι), les *Proverbes* (Παροιμίαι), les *Jumeaux* (Δίδυμοι), le *Trésor* (Θησαυρὸς), l'*Outrage* (Ὕβρις). Dans l'ignorance où nous sommes de ce qu'étaient au juste ces pièces, nous devons user de beaucoup de réserve en essayant d'en deviner le contenu d'après le titre. Toutefois deux choses au moins sont évidentes. La pre-

mière, c'est que toutes à peu près avaient une donnée fondamentale empruntée à la vie commune : plus de merveilleux ni de fantastique; il s'agit manifestement de choses qui arrivent ou qui peuvent arriver tous les jours : un paysan, quelque peu niais, vient à la ville et s'y fait duper ou tourner en ridicule; deux hommes se trouvent porter le même nom, d'où résultent des confusions plaisantes. La seconde, c'est que la peinture des mœurs était un des éléments nécessaires de ce comique, voisin de la réalité. Toutefois gardons-nous ici d'une illusion. Parce que des pièces nombreuses portent des noms de pays, il n'en serait pas moins téméraire d'affirmer que les poètes y eussent peint avec des traits caractéristiques les manières des divers peuples de la Grèce. Une comédie était intitulée l'*Épidaurien* ou le *Byzantin*; il suffisait pour cela qu'à un moment donné un homme d'Épidaure ou de Byzance jouât un rôle décisif dans l'action. Et de même, il ne faudrait pas croire que dans une pièce intitulée le *Jardinier*, le poète eût représenté nécessairement les mœurs propres aux jardiniers d'Athènes, à supposer qu'ils en eussent de telles. C'est là une idée qu'on rencontre quelquefois et qu'il faut rejeter absolument. Les titres qui viennent d'être énumérés prouvent seulement que le monde de la comédie était désormais le monde réel, et c'est de là qu'on est en droit d'induire d'une manière générale que les mœurs contemporaines y étaient nécessairement représentées.

Que fut l'intrigue dans la comédie athénienne pendant toute cette période et quelle était la valeur dramatique des personnages qu'elle mettait en scène? A défaut de documents précis, le peu que nous savons de la seconde question peut nous permettre dans une certaine mesure de répondre à la première. Si les poètes de ce temps, ou du moins si quelques-uns d'entre eux avaient su créer

un groupe de personnages doués d'une vie morale vraiment délicate et profonde, on n'aurait jamais songé à distinguer la comédie nouvelle de la moyenne. Pour que les œuvres de Ménandre et de ses contemporains aient pu constituer aux yeux de la critique un groupe vraiment distinct, il a fallu qu'une différence assez frappante s'y fît sentir. Or le genre au fond était identique, les sujets traités étaient de même ordre, la matière comique était la même : c'était donc l'art qui était autre. Voilà pourquoi nous sommes autorisés à croire qu'aucun des poètes de l'âge intermédiaire ne réussit à dégager l'idéal de cette comédie qui était issue de celle du siècle précédent. Nous savons pourtant qu'ils créèrent un certain nombre de types convenus, dont la génération suivante ne dédaigna pas de profiter : ceux du parasite, du soldat fanfaron, du marchand d'esclaves, du cuisinier; il est bien probable qu'ils en ébauchèrent encore beaucoup d'autres, types de vieillards et de jeunes gens, d'esclaves et de courtisanes. Mais, en tout cela, ils amusaient sans doute les esprits par un semblant de vérité plaisante, plutôt qu' ils ne les attachaient par un intérêt moral sérieux. Sauf en quelques passages et par exception, leurs personnages ne découvraient guère le fond de leur âme; ils avaient plus de ridicules extérieurs que de sentiments vrais; ce qui leur manquait essentiellement à tous, c'était ce quelque chose d'intime qui est l'homme même. Par suite, il est permis de conjecturer ce qu'était l'intrigue. Des Grecs du IVe siècle, qui avaient lu Euripide, ne pouvaient être embarrassés de combiner ingénieusement des événements. Il n'y a vraiment aucune raison de supposer que ce genre de combinaison ait manqué à la comédie dès la première moitié du IVe siècle. Beaucoup des titres qui ont été cités plus haut nous suggèrent l'idée d'aventures plus ou moins compliquées. Même un auteur ancien, Platonios, loue les poètes de la

moyenne comédie du soin avec lequel ils traitaient leurs sujets [1]. Mais, comme on ne sentait pas encore bien le prix des fines peintures de sentiments, on ne cherchait pas l'occasion de les faire naître. Les poètes, en organisant l'action de leurs comédies, devaient donc viser plutôt aux situations purement comiques qu'à celles qui auraient pu offrir un véritable intérêt moral. Ce n'était pas la science de l'intrigue qui leur faisait défaut, c'était une idée nette de sa destination supérieure.

Ayant renoncé à la fantaisie dans les choses, la comédie dut y renoncer aussi dans les mots. « Les poètes de la comédie moyenne, dit un anonyme, ne visèrent pas à se créer une langue poétique; parlant le langage commun, ils ont des qualités de prosateurs, et chez eux le caractère poétique est l'exception [2]. » Nous ne pouvons guère contrôler cette assertion, mais elle n'a rien que de vraisemblable en elle-même. Tout ce qui, dans la comédie ancienne, était hardi et insolite avait dû disparaître de la comédie transformée. Celle-ci mettait en scène des personnages qu'elle s'efforçait de rendre aussi réels que possible : elle devait donc leur prêter un langage semblable à celui qu'on parlait dans les rues d'Athènes. Ce qui en faisait le mérite, c'était surtout le naturel. En fait de plaisanteries, les grossièretés, les joyeuses extravagances étaient désormais proscrites; on y substituait les sous-entendus ingénieux, ce qu'Aristote appelle ὑπόνοια. Quant au sentiment, il y tenait sans doute peu de place, parce que la comédie manquait encore de psychologie délicate. Mais n'oublions pas que nous ne possédons des œuvres de ce temps que des fragments disjoints, et gardons-nous de croire qu'on puisse asseoir sur de telles données un jugement précis.

1. Didot. *Schol. graeca in Aristoph*, Proleg. III : Κατασχολοῦνται δὲ πάντες περὶ τὰς ὑποθέσεις.
2. Même notice.

III

S'il est malaisé en somme de caractériser ce genre en voie de transformation, il ne l'est guère moins de donner une idée nette des poètes qui le représentent. Le peu que nous savons d'eux nous laisse mal deviner l'originalité individuelle de leur physionomie et de leur rôle. Contentons-nous donc de les mettre ici à leur place dans l'ordre chronologique, sans insister autrement [1].

Le plus fécond poète de ce temps fut un étranger, Antiphane [2]. Né vers la fin du v[e] siècle (dans la 93[e] Olympiade, 401-404), il mourut à soixante-quatorze ans, par conséquent un peu avant 330. Il fut donc le contemporain de Platon, d'Isocrate et de Démosthène. Il débuta probablement en 387. Les uns lui attribuaient 280 comédies, les autres 365 [3]. Une telle abondance n'est guère conciliable avec les scrupules d'un art exigeant. Pour composer tant de pièces en si peu de temps, Antiphane, quelle que fût sa facilité naturelle, devait s'accommoder de tous les sujets et user trop souvent sans scrupule des mêmes moyens dramatiques [4]. Banalité et négligence, telles étaient les conséquences nécessaires de sa précipitation. Il ne remporta, dit-on, que treize victoires [5]. Une partie de ses pièces, d'après les titres

1. La liste des noms des poètes comiques du IV[e] siècle a été dressée d'abord à l'aide du *Lexique* de Suidas et des citations des auteurs anciens. Elle a été complétée récemment par la découverte d'une inscription en forme de catalogue (CIA, II, 977).

2. Suidas, 'Αντιφάνης. Anon. Περὶ κωμῳδ. (Proleg. Didot, III). Les uns le disaient originaire de Kios en Mysie, les autres de Smyrne, les autres de Rhodes; d'autres de Thessalie. — Pauly-Wissowa, art. de Kaibel, *Antiphanes*, n° 15.

3. Suidas, même notice.

4. Anon. cité : Γενέσθαι δὲ λέγουσιν αὐτὸν εὐφυέστατον εἰς τὸ γράφειν καὶ δραματοποιεῖν. Il s'agit là surtout de la facilité d'invention.

5. Ibidem. L'inscription CIA II 977 en mentionne huit aux grandes Dionysies. Il est bon de remarquer que les victoires mention-

subsistants, consistaient en parodies mythologiques [1]; son théâtre marquait donc l'apogée de ce genre assez vulgaire. L'autre partie devait mettre en scène des types populaires. L'impression que nous retirons aujourd'hui de ses fragments lui est peu favorable. L'esprit qu'on y trouve n'est guère qu'un don naturel de s'approprier certaines formes de plaisanteries convenues [2]. Il est long et monotone; il abuse des énumérations [3]; son dialogue n'a qu'un mouvement apparent; mille choses tournent autour de nous et nous passent sous les yeux, sans que nous changions de place [4]. Son principal mérite paraît consister en une facilité élégante. Il sait tourner une réflexion, donner parfois une forme assez piquante à des idées d'ailleurs vulgaires [5], amuser un instant son public par des effets de style ou d'invention [6]. Citons, à titre d'exemple, les plaintes de son foulon (Κναφεύς). On ne peut nier qu'il n'y ait dans ces quelques vers du naturel et même un certain atticisme, fait d'un peu d'esprit et d'un peu de sentiment; je dis un peu, afin de marquer la vraie mesure.

« Quel que soit le dieu qui, le premier, enseigna aux hommes un métier, c'est un bien triste cadeau que celui-là leur a

nées par les biographes sont uniquement des victoires remportées à Athènes. Mais les poètes de ce temps faisaient aussi représenter leurs comédies ailleurs; cela est attesté par exemple pour Anaxandride, comme on le verra plus loin.

1. Vingt-quatre environ sur cent dix-neuf dont les titres nous sont connus.

2. Fragm. 52, 124, 166, 190, 194, et 196 Kock. Notez l'emploi fréquent des énigmes.

3. Fragm. 26, 55, 132, 133, 142.

4. Fragm. 68.

5. Fragm. 80, 94. 98, 144, 204, 205, 251.

6. Fragm. 106, 148, 161, 195, 202, 300. C'est peut-être à Antiphane qu'est due la jolie fantaisie des paroles qui gèlent en hiver et dégèlent en été (Plut. *Moralia*, 79). Ce sont sans doute ces mérites qui lui valurent d'être étudié par Démétrius de Phalère dans un traité spécial, Περὶ Ἀντιφάνους α' (Diog. Laerce, V, 81.)

fait. Supposez un misérable quelconque : s'il ne sait rien faire, il part, il risque sa vie ; affaire d'un jour ; le voilà couvert de gloire, à moins qu'il ne soit tué. Mais nous autres, qui avons la vie assurée avec notre métier, nous mourons de faim toute l'année, en espérant toujours. Nous pourrions n'avoir à subir qu'un seul instant d'incertitude, et nous préférons nous en donner toute notre vie durant [1]. »

Dans un autre genre, on peut rappeler aussi le fragment bien connu où il compare la comédie à la tragédie ; cela est enjoué et bien tourné, quoique un peu superficiel, et, comme le précédent morceau, dans ce ton demi sérieux, demi plaisant, où Antiphane semble avoir excellé [2].

« C'est vraiment l'art des bienheureux que la tragédie ! Tout ce qu'elle raconte, son public le sait d'avance, avant qu'on n'ait dit un seul mot ; le poète n'a qu'à le rappeler discrètement. Œdipe, voilà un nom qu'il suffit de prononcer ; on connaît tout le reste : son père Laïos, sa mère Jocaste ; quels étaient ses filles et ses fils ; ce qui va lui arriver, ce qu'il a fait. Et de même pour Alcméon ; à peine l'a-t-on nommé, aussitôt les petits enfants eux-mêmes s'écrient que, devenu fou, il a tué sa mère, et, que furieux, Adraste va venir sur-le-champ, puis s'en ira... Enfin, quand ils ne savent plus que dire, quand ils sont à bout de ressources dramatiques, aussi aisément qu'on lève le doigt, eux lèvent la machine aux dieux, et les spectateurs n'en demandent pas plus. Voilà des avantages qui nous manquent à nous ; il faut que nous inventions tout, des noms nouveaux, ce qui s'est passé auparavant, la situation présente, le dénouement, l'entrée en matière. Qu'une seule de ces choses soit négligée par quelque Chrémès ou quelque Phidon, on le siffle et on le chasse ; si c'était Pélée ou Teucer, on ne dirait rien. »

A côté d'Antiphane, nommons Anaxandride [3]. C'était

1. Fragm. 123.
2. Fragm. 191.
3. Suidas, Ἀναξανδρίδης. Pauly-Wissowa, *Anaxandrides*, I, art. de Kaibel. L'inscription 230 du CIG (*Inscr. græc. Sic. et Ital.*, 1098) contient, selon Bergk (Rhein. Mus. XXXIV, p. 327 et suiv.), la

un étranger, lui aussi : de Rhodes, selon les uns ; de Colophon, suivant les autres. Sa première victoire fut sans doute celle qu'il remporta en 377 selon le marbre de Paros [1]. Il prit part encore, vingt-neuf ans plus tard, au concours dramatique organisé par Philippe après la prise d'Olynthe en 348. Il avait composé 65 comédies, qui lui valurent dix victoires. Ce fut lui, selon Suidas, qui introduisit le premier sur la scène comique des amours et des séductions. Ceux qui parlaient ainsi oubliaient au moins le *Cocalos* d'Aristophane ; mais ils devaient avoir raison en faisant ressortir comme une nouveauté l'importance donnée par Anaxandride à ces ressorts dramatiques. Cependant la proportion des sujets mythologiques et des sujets d'intrigue est à peu près la même chez lui que chez Antiphane. Quant à son talent, ce qui nous reste de ses pièces ne permet réellement pas de l'apprécier [2].

Eubule, fils d'Euphranor, Athénien du dème de Kettos, ne nous est guère mieux connu [3]. Il vivait, nous dit Suidas, dans la 101[e] Olympiade (376-373). En prenant cette date pour celle de ses débuts, on voit qu'il dut appartenir presque à la même génération qu'Antiphane. Sur les cent quatre comédies qu'il avait composées, il n'y en a guère qu'une soixantaine qui nous soient con-

liste des victoires remportées par Anaxandride aux Dionysies urbaines de 382 à 349. Cf. CIA II, 977.

1. Marbre de Paros, ép. 70.

2. Le fragment 39, où un Grec oppose ses mœurs à celles d'un Égyptien, est d'un homme d'esprit et d'un écrivain qui a du trait. En revanche, le fragm. 41, où les noces d'Iphicrate avec la fille de Cotys sont décrites en 71 anapestes, n'est qu'une longue énumération bien fastidieuse. Ce qu'il y a de meilleur dans les fragments d'Anaxandride, ce sont les morceaux de réflexions générales, satiriques ou non, qui nous ont été conservés par Stobée (fr. 52, 53, 55, 60, 61, 63) : il y a là des choses fortement dites, avec esprit et vigueur. Lire le jugement de Chaméléon dans Athén., IX, 374 b.

3. Suidas, Εὔβουλος.

nues par leurs titres ou par quelques fragments. Les sujets mythologiques, et par conséquent les parodies, semblent avoir eu pour lui un attrait particulier. On l'entrevoit, dans les débris de son œuvre, comme un railleur d'un esprit cynique, habile à contrefaire le ton pompeux de la tragédie, conservant plus qu'aucun autre peut-être le goût des plaisanteries licencieuses jusqu'à l'obscénité, qui avait régné au siècle précédent.

Il suffit de mentionner le fils d'Aristophane, Araros, puis Nicostrate, Philétaire, Amphis, Éphippos [1], Anaxilas [2], Aristophon, Épicratès; de ce dernier deux fragments sont à noter : l'un, de vingt-cinq vers, sur la vieillesse de la célèbre Laïs, l'autre, de trente-neuf vers, où est racontée plaisamment une prétendue discussion des Platoniciens sur la nature de la citrouille [3]. Cratinos le jeune, Ophélion, Nausicratès, Euphanès ne sont guère pour nous que de simples noms ; mais il en est autrement d'Alexis, qui mérite d'être distingué de la foule.

Né à Thurium dans la Grande Grèce et plus tard naturalisé Athénien, Alexis fut, selon Suidas, l'oncle de Ménandre et son maître dans l'art dramatique [4]. Sa longue vie, qui dépasse cent ans, remplit tout le IVe siècle [5]. Il composa, au dire de Suidas, deux cent qua-

1. Il nous reste de lui, entre autres fragments, une curieuse peinture satirique d'un jeune Platonicien, élégant et beau parleur (Fr. 14 Kock).

2. On peut lire d'Anaxilas un fragment de 31 vers trochaïques, invective comique contre les principales courtisanes du temps (Fr. 22).

3. Épicratès, fr. 2, 3 et 11.

4. Suidas, Ἄλεξις. Kaibel, art. *Alexis*, 9, dans l'encycl. de Pauly-Wissowa, considère la parenté d'Alexis avec Ménandre comme une simple combinaison des biographes. Cf. l'Anonyme cité, Prol. Didot, III. Et. de Byz, v. Οἶον cite un Alexis qui ne semble pas être le poète comique.

5. Plutarque, *De defectu oraculorum*, p. 420 E. On a cru qu'il était encore vivant en 287 av. J.-C., d'après l'allusion du fragm. 244,

rante-cinq comédies. Une chose digne d'attention, c'est le très petit nombre de sujets mythologiques traités par lui. On ne peut douter qu'il n'ait été un de ceux qui dégagèrent la comédie de ses incertitudes et lui assignèrent définitivement son domaine nouveau. Un grand nombre de ses fragments sont remarquables par la gaieté malicieuse, par l'amusante variété, par la vivacité de l'invention [1]. Si sa fantaisie n'a pas l'exubérance de celle de l'ancienne comédie, du moins, sous une forme contenue, elle est fine et vraiment plaisante. L'éducation d'Héraclès par Linos, dans le court fragment qui nous en reste, est de tout point une jolie scène [2]. D'ailleurs, plus de bonne humeur joyeuse que de force ou de pénétration. On ne rencontre guère chez lui de ces sentences morales, dans lesquelles excellera Ménandre : il aime mieux développer que condenser, et il le fait avec une élégante facilité [3]. Aucun de ses fragments n'atteste un don particulier d'observation ou une très fine étude de la réalité. Avec ces qualités et ces défauts, Alexis devait dessiner vivement et à grands traits certains types plaisants plutôt que représenter le détail des mœurs et des sentiments. Un auteur ancien, réfuté par Athénée, voulait qu'il eût créé le per-

qui se rapporte au mariage de Ptolémée Philadelphe avec sa sœur ; mais ce fragment est considéré aujourd'hui comme ayant été ajouté postérieurement à la pièce où il figurait (Voyez Kock, à propos de l'Ὑποβολιμαῖος d'Alexis). Cependant Kaibel en défend l'authenticité (Art. cité). Il le fait vivre de 372 à 270 environ.

1. Voir le fragm. de l'Ἰσοστάσιον (fr. 98) sur les ruses des courtisanes, le fr. 116 sur les deux sortes de parasites, les fr. 125 et 126 sur la réforme à imposer aux marchands de poisson. Peut-être était-ce lui, comme l'a supposé Meineke, qui avait eu l'idée, dans son *Oreste*, de réconcilier Oreste avec Égisthe (Arist. *Poét.* c. 13).

2. Fr. 135.

3. Voyez le fr. 141 sur les contradictions de la nature humaine. Le fr. 45 renferme une jolie comparaison entre la jeunesse de l'homme et celle du vin.

sonnage du parasite [1]. Cela prouve au moins que chez lui ce type semblait avoir pris un relief nouveau, comme sans doute celui du cuisinier vantard [2], comme plusieurs autres peut-être.

La seconde partie de la vie d'Alexis correspond à l'apogée de la comédie au IVe siècle. Il assiste aux succès de Diphile, de Philémon, de Ménandre. Ce qu'on nomme proprement la comédie nouvelle est alors dans tout son éclat. Avant de parler des poètes qui l'ont illustrée, il est bon de nous arrêter quelques instants à la considérer en elle-même, soit dans son organisation, soit dans son esprit.

IV

Les concours de comédie ne semblent pas avoir eu moins d'éclat au IVe siècle qu'au Ve. A Athènes, ils continuaient à avoir lieu deux fois par an, aux grandes Dionysies et aux Lénéennes [3]; dans les faubourgs ou dans les dèmes, une fois par an, aux Dionysies des champs [4]. Au lieu de trois concurrents, l'usage s'établit alors d'en admettre cinq à la fois au concours [5]. Il paraît vraisemblable que cette innovation dut se rattacher à la suppression des chants du chœur et de la parabase; la représentation de chaque pièce prenait moins de temps et coûtait moins cher; on en joua un plus grand

1. Athénée, VI, 235 E.
2. Cf. notamment fr. 172, 173.
3. A. Müller, *Griech. Buhnenalt.*, p. 314, n. 2, et 317, n. 3 et 4. Diog. Laërce, VIII, 99, à propos d'Eudoxe, poète de la comédie nouvelle : Νίκας ἀστικὰς μὲν τρεῖς, ληναικὰς δὲ πέντε.
4. Eschine c. *Timarque*, 157 : Πρῴην ἐν τοῖς κατ' ἀγροὺς Διονυσίοις κωμῳδῶν ὄντων ἐν Κολλυτῷ. Cf. CIA, II, 585 (inscription de l'année 312) : Διονυσίων τοῖς κωμῳδοῖς τοῖς Αἰξωνῆσιν ἐν τῷ θεάτρῳ.
5. C'est du moins ce qui est attesté pour l'année 388 par la notice du *Ploutos* d'Aristophane, et pour les années 354 et 353 par une inscription, CIA, II, 972.

nombre, pour que le peuple n'y perdît rien. Plus tard, aux cinq comédies nouvelles, on adjoignit une comédie d'un ancien auteur, qui était représentée d'abord; cet usage n'est attesté jusqu'ici que pour le IIe siècle [1].

En dehors d'Athènes, la comédie profita, comme la tragédie, du goût de plus en plus répandu pour les représentations dramatiques. Les villes grecques, les rois de Macédoine, et, à la fin du siècle, les chefs des nouveaux États, issus de l'empire d'Alexandre, tinrent à honneur d'attirer les auteurs en renom et de faire jouer, sur leurs théâtres à eux, les pièces à la mode [2]. Les sociétés d'acteurs, qui se formaient alors, les portèrent ainsi de scène en scène. Il est même probable qu'un certain nombre de pièces nouvelles furent composées pour ces représentations. Toutefois, alors comme auparavant, les grandes réputations continuèrent à ne se faire que par l'opinion du public athénien.

La différence la plus apparente entre l'organisation de la comédie nouvelle et celle de la comédie ancienne résulte de la disparition du chœur que nous avons expliquée plus haut. Il est malheureusement fort difficile d'être précis sur ce point. D'une manière générale, nous savons par les témoignages anciens que la comédie nouvelle se passait de chœur. Pourtant quelques fragments nous prouvent que cet usage nouveau n'était pas une règle absolue [3]. Dans le *Trophonios* d'Alexis, cinq vers encore subsistants [4] étaient adressés par le coryphée ou

1. CIA, II, 975.

2. A Müller, ouv. cité, § 25 (*Dramatische Aufführungen ausserhalb Athens*). Nous avons parlé plus haut, à propos d'Anaxandride, des représentations données par Philippe après la prise d'Olynthe. Alexandre en donna aussi, quand il eut détruit Thèbes. Plus tard, Ptolémée, fils de Lagos, fit, dit-on, de vains efforts pour attirer Ménandre à Alexandrie.

3. Meineke, *Hist. critica com. græc.*, p. 301 et 441.

4. Alexis, fr. 237.

par un acteur à des choreutes qui se préparaient à danser. Tout ce qu'on peut dire, c'est que c'étaient là des exceptions. En général, l'orchestra restait libre, et la comédie n'était plus interrompue ni accompagnée par des danses. En conséquence, les principales divisions de l'action durent être marquées d'une nouvelle manière, sans doute par des intermèdes. On peut croire que ce fut là l'origine de la division en actes, bien que nous n'ayons sur ce point aucun renseignement décisif.

Une nouveauté de quelque importance fut l'adoption du prologue à la façon d'Euripide. Dans la période de transition que nous venons d'étudier, on en trouve déjà des traces à peu près certaines[1] : c'est alors qu'il fut essayé, et le succès de cette innovation la rendit bientôt définitive. Chez les contemporains de Philémon et de Ménandre, l'usage en est courant[2]. Autant que nous pouvons le conjecturer, ce prologue servait à plusieurs fins. Le personnage chargé par le poète de le débiter était quelquefois un des acteurs de la pièce; souvent aussi, c'était un être de fantaisie, tel que l'Air chez Philémon, la Preuve chez Ménandre, la Peur chez un poète inconnu. Quel qu'il fût, il apportait au public, selon l'exemple donné par Euripide, quelques indications préliminaires

1. Voy. l'*Éole* d'Antiphane, fr. 18. L'imitation du prologue tragique y est manifeste; peut-être est-ce par la parodie que le prologue a passé de la tragédie à la comédie. Cf. *Neottis*, fr. 168, peut-être *Poesis*, fr. 191. Dans le *Ganymède*, fr. 73, le prologue était dialogué. Aristote (*Rhét.* III, 12) fait allusion à un passage du prologue des Εὐσεβεῖς d'Anaxandride et à la façon dont le jouait l'acteur Philémon. La difficulté est de savoir si le mot prologue doit être pris ici au sens large ou au sens étroit. Cf. Eubule, *Antiope*, fr. 10.

2. Nous connaissons huit prologues de ce temps : Philémon, fr. 91; Ménandre, les *Messéniennes*, la *Cruche*, le *Laboureur*, le *Bourru* (Δύσκολος), *Thaïs*, puis la pièce inconnue où figurait Elenchos, enfin fr. adesp. 154. L'usage des poètes comiques de Rome prouve à quel point le prologue était alors à la mode.

sur les antécédents de l'action ou sur le lieu de la scène[1]. Cela permettait d'alléger ensuite l'exposition et d'entrer plus vivement en matière. Mais les prologues d'Euripide n'étaient pas seulement des moyens dramatiques plus ou moins commodes : ils avaient des mérites propres, qui en avaient fait le succès. Les prologues comiques eurent aussi les leurs, et ces mérites les mirent à la mode. Quand le rôle était confié à un personnage de fantaisie, la présentation même de ce personnage au public devenait un thème amusant, où une imagination vive et spirituelle trouvait son compte[2]. Dans tous les cas, le prologue en lui-même était une sorte de causerie avant la pièce, causerie familière, capricieuse, très libre et très variable dans son allure, qui permettait de dire, à propos de comédie, tout ce qu'on voulait. Il est clair que Ménandre, quand il faisait paraître sur le théâtre la Preuve, « fille de la Vérité et de la Franchise », ne pouvait manquer de lui mettre dans la bouche de quoi justifier cette filiation. Un souvenir de l'ancienne parabase devait flotter, pour ainsi dire, dans les prologues de la comédie nouvelle : c'étaient, si l'on veut, des parabases épurées, assagies, qui se piquaient de bon ton et de délicatesse, mais qui n'en gardaient pas moins quelque chose de la malice et de la fantaisie originelles[3].

Les sujets des pièces furent pris de plus en plus dans la vérité humaine. Là est le caractère vraiment distinctif de la comédie nouvelle. Ce que l'on cherchait, en tâtonnant dans une demi-obscurité, depuis la disparition de la comédie ancienne, celle-ci l'aperçut distinctement

1. Par exemple les trois vers subsistants du prologue du *Bourru* de Ménandre (fr. 127).

2. Fragments du prologue de l'Air (Philémon, fr. 91); prologue de la Preuve (Ménandre, fr. 545).

3. On trouvera dans l'étude de P. Fabia sur les *Prologues de Térence* (Paris, 1888) d'utiles indications sur l'histoire du prologue dans la comédie grecque (ch. II, p. 61 et suiv.).

et le réalisa. Il y avait soixante ans qu'on tendait à se rapprocher de la réalité ; on restait gêné par les souvenirs des extravagances d'autrefois, auxquelles on essayait encore de suppléer par un comique de convention. Ménandre et Philémon affranchirent définitivement la comédie, en lui donnant pour objet unique la représentation fine et vraie de la vie contemporaine. Une sorte de révélation se fit par eux. Les descriptions de festins interminables, les parodies, les contrefaçons de discussions philosophiques, les plaisanteries convenues, les bavardages ronflants des cuisiniers, les vanteries des soldats fanfarons, les longs récits des parasites, tout ce qui avait amusé deux générations d'Athéniens, entre la fin de la guerre du Péloponnèse et l'avénement d'Alexandre, parut brusquement fastidieux, quand la vérité fut trouvée. Si l'on en garda quelque chose, ce fut à titre de brefs épisodes, tout à fait secondaires ; encore ce vieux fond ne subsista-t-il, même dans ces conditions, qu'en se modifiant sensiblement. L'intérêt fut ailleurs. Dès qu'on eut montré aux Athéniens la véritable image de la vie athénienne, et, derrière celle-ci, l'image de la vie humaine en ce qu'elle a d'éternellement attachant, ils ne voulurent plus autre chose.

En ce genre, le sujet par excellence s'offrit ou s'imposa de lui-même : ce fut l'amour. Une passion qui est de tous les jours et presque de tous les âges, qui révèle en chacun de ceux qu'elle agite ce qui lui est propre, qui augmente le charme et l'ardeur de la jeunesse, qui rend la vieillesse quelquefois touchante et plus souvent ridicule, qui met en jeu mille intérêts domestiques, qui suscite projets sur projets, qui a besoin sans cesse d'expédients et d'intrigue, qui est plus agissante qu'aucune autre, et qui avec cela touche sans cesse au pathétique sans sortir des limites de la comédie, c'était bien là ce

qu'il fallait aux poètes nouveaux. L'amour devint l'élément essentiel de toutes leurs pièces[1].

Une intrigue ingénieuse, adroitement variée et conduite, mais toujours simple en somme, leur permettait d'en tirer le meilleur parti. Les imitations des poètes latins Plaute et Térence nous donnent une idée fort nette de ce qu'elle dut être en général. N'oublions pas cependant les différences. Les pièces latines sont plus chargées d'épisodes, plus compliquées par conséquent. Leurs auteurs suivent de très près une pièce grecque choisie comme thème; mais ils ajoutent çà et là des scènes empruntées ailleurs. Dans l'ensemble, la comédie grecque devait donc paraître plus simple. Une seule idée dramatique s'y développait naturellement, et tout naissait de cette idée. On avait pris d'Euripide le goût et l'art des reconnaissances. Il n'y avait guère de pièce où quelque secret ne s'éclaircît à la fin, au profit d'un amour intéressant. Un des types les plus ordinaires du genre était celui-ci: un jeune homme s'éprend d'une jeune fille inconnue; divers obstacles s'opposent à la réalisation de ses vœux, la condition de la jeune fille, le manque d'argent, la volonté d'un père ou d'un tuteur ; un esclave rusé aide le jeune homme ; on réussit et on échoue, on espère et on désespère ; à la fin, on découvre que la jeune fille est de naissance libre ; tout se termine par un mariage. Cela pouvait se varier de mille manières. Les poètes athéniens y excellaient. Leurs inventions étaient multiples et charmantes. On peut se représenter ces écrivains comme de curieux chercheurs, sans cesse en quête du fait-divers athénien. Un procès, une aventure bourgeoise, une situation de famille révélée par les indiscrétions quotidiennes, c'étaient là pour eux autant de suggestions vivement saisies: ils

1. Ovide, *Tristes*, II, 369 :
Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri.

savaient les approprier à leurs desseins, en modifiant ce que la réalité leur avait indiqué et en achevant ce qu'elle avait seulement esquissé.

Cette tendance à imiter la vie était peu favorable à la création de personnages d'un caractère fort et tranché. Un Alceste, un Tartuffe, un Harpagon ne se rencontrent guère dans le monde; la nature ébauche et disperse les traits que des génies puissants et idéalistes peuvent seuls réunir. Ces vigoureuses synthèses demandent un art jeune, qui grandisse en un temps d'expansion intellectuelle et de spontanéité créatrice. On ne pouvait les attendre de la génération élégante et quelque peu désabusée dont Ménandre fut le plus brillant représentant. Les poètes d'alors, n'y songeaient même pas. Ce qui les attirait, c'était la vie commune, en ce qu'elle a de moyen et d'un peu banal. Personne encore ne l'avait représentée comme elle méritait de l'être; en l'étudiant, ils subissaient à la fois le charme de la nouveauté et celui de la vérité. En conséquence, ce qu'ils montraient le mieux à leur public, c'étaient ces façons de penser et de sentir par où tous les hommes se ressemblent; et, dans cette ressemblance générale, les différences qu'ils faisaient le plus vivement ressortir, c'étaient celles qui tiennent à l'âge, au sexe, à la condition sociale, aux relations de parenté, et qui par suite se retrouvent partout. Il y avait ainsi dans leur théâtre trois ou quatre types de pères, deux ou trois de jeunes gens, autant d'esclaves, de courtisanes, deux ou trois aussi de femmes mariées, etc. Ces analogies qui nous frappent, au travers des imitations de la comédie latine, étaient rendues plus sensibles encore par les masques des acteurs. Il faut lire dans Pollux l'énumération très curieuse des masques de la comédie nouvelle [1]. Le mas-

1. Pollux, IV, 143.

que dénotait par son simple aspect ce qu'il y avait de typique dans un rôle : c'était là ce qui frappait les yeux tout d'abord ; l'élément individuel ne se dégageait que peu à peu des paroles ou des actions de l'acteur, et il restait toujours subordonné.

Cette sorte de comédie exigeait des poètes le sentiment le plus délicat des nuances ; sans cela, elle eût été dès le premier jour horriblement banale et monotone. Mais la finesse de l'esprit attique, qui l'avait créée parce qu'elle lui convenait, en fit, par une variété vraiment étonnante, une des formes les plus exquises de l'art dramatique. Ce qui avait manqué aux poètes comiques de la période intermédiaire, c'était surtout une philosophie de la vie. Ceux de la fin du siècle excellèrent par là. On a plaisir à voir dans leurs fragments la diversité, la hardiesse, la grâce et quelquefois la profondeur des réflexions qui abondaient dans la bouche de leurs personnages. Cette richesse, bien administrée, leur permettait de donner à chacun ce qui lui convenait. Ils savaient, avec un tact et une souplesse remarquables, diversifier à l'infini la vision des choses et les jugements qui en résultent, en tenant compte non seulement des différences permanentes d'âge, de sexe, de situation, mais aussi des mouvements d'humeur et du jeu intime des sentiments. D'ailleurs cette comédie, bien que philosophique, n'était à aucun degré une comédie à thèses. Tous ses personnages avaient, il est vrai, le goût et l'art des idées générales ; mais ils les énonçaient, sous l'influence de l'heure présente, en aperçus vifs, ingénieux, changeants, se contredisant eux-mêmes au besoin avec cette assurance naïve qui est la vérité même. C'est ainsi qu'une variété pleine d'intérêt éclatait partout dans la représentation de ces mœurs, en apparence identiques. Les pères indulgents et les pères sévères, ceux qu'on trompe et ceux qui se

laissent tromper, étaient bien au fond toujours les mêmes, si l'on veut; mais, dans la manière de motiver cette indulgence ou cette sévérité, dans les degrés et les phases de l'une ou de l'autre, que de différences délicates, amusantes, et d'une fine vérité, selon la condition sociale de chacun, selon son caractère et selon les circonstances de l'action!

Ne faisons pas d'ailleurs cette comédie plus sérieuse qu'elle n'était. Si elle n'excitait pas le rire bruyant et tumultueux de l'ancienne comédie, ce n'est pas à dire pour cela qu'elle eût renoncé à amuser. Elle était plaisante, non comme une farce, mais comme la vie elle-même l'est parfois. Elle l'était surtout par les déceptions des gens trop confiants, par les catastrophes ridicules des sots et par les inventions souvent déjouées des trompeurs. Elle avait en outre, comme un héritage de la comédie moyenne, ses personnages attitrés pour faire rire: le parasite, le soldat fanfaron, surtout l'esclave intrigant, qui dupait les vieillards, au profit des jeunes gens. Ce dernier était vraiment plaisant par son audace, sa présence d'esprit, son adresse à feindre, ses inventions inépuisables. Il a donné naissance à la longue lignée des Scapins [1], auxquels il est resté supérieur: ceux-ci sont devenus des repris de justice et de vrais bandits; lui n'était qu'un polisson sans scrupule, qui avait les vices de son état, mais avec les excuses qu'il comportait, et à qui d'ailleurs les bons sentiments ne faisaient pas toujours entièrement défaut.

L'esprit épicurien se fait sentir dans toute la comédie nouvelle. Il y est reconnaissable dans les mœurs, dans les idées, peut-être dans la conduite des pièces par le rôle complaisamment attribué au hasard. Toutefois ce n'est pas l'épicurisme théorique et systématique qui

1. Voir Marc Monnier, *Les Ancêtres de Figaro*

domine le théâtre d'alors; c'est bien plutôt l'épicurisme pratique, souvent inconscient et inconséquent, tel qu'il régnait en fait daus la société athénienne. En le mettant sur la scène, les poètes l'ont emprunté à la vie réelle, non à l'école ; voilà pourquoi, au lieu de refroidir et d'alourdir leurs drames, il leur prête un air de naturel, et il en fait pour nous autant de témoignages singulièrement intéressants d'un état d'esprit alors général.

Au point de vue de la moralité, c'est une question délicate de décider si la comédie nouvelle est inférieure ou supérieure à l'ancienne. Celle-ci était grossière et scandaleuse incontestablement; mais elle avait un idéal élevé, qui se dégageait de ses bouffonneries, elle vantait l'honnêteté politique, la simplicité des mœurs, la haute vertu des vieux poètes; à tout prendre, c'était une satire saine et vigoureuse. De plus, en posant de graves questions, elle provoquait à penser; née de la liberté, elle en avait sans doute les inconvénients, mais aussi les avantages. Rien de pareil dans la comédie nouvelle; ici, plus d'appel aux réflexions sur les intérêts de l'État, sur le bien ou le mal de la société, sur les vices publics à corriger ; elle ne connaît plus le citoyen, elle ne s'adresse qu'à l'homme. Que lui enseigne-t-elle? Elle lui montre des ridicules, des faiblesses, des passions mal réglées ; ce spectacle, par sa vive réalité, est à la fois un amusement et un avertissement ; pour qui sait comprendre, il a la même valeur d'exhortation que la vie elle-même ; un homme intelligent s'y raffermit dans le bon sens, dans la prudence, dans la modération, il y reconnaît des dangers qu'il a observés, il y entend des conseils qu'il s'est donnés à lui-même, il y retrouve l'occasion présente de mille bonnes remarques qu'il a déjà faites. Cela n'est pas inutile en somme, d'autant plus que les situations, étant choisies

et composées à dessein, sont par là même plus instructives. Mais il faut reconnaître d'autre part que cette instruction n'est pas très élevée. Ces gracieux et spirituels poètes nous montrent finement à quel point l'avare est vilain, le superstitieux ridicule, le bourru désagréable aux autres et à lui-même; ils nous font voir la facilité des pères à se laisser tromper, ils nous mettent sous les yeux les avantages et les inconvénients de l'indulgence et de la sévérité, ils dépeignent les étourderies et les entraînements de la jeunesse: c'est une leçon d'expérience, et rien de plus; une leçon fine, charmante, profitable aux bons esprits, qui grossit leur provision d'idées pratiques, qui les exerce à juger, qui élargit en eux la sagesse mondaine et le sens de la réalité humaine, mais qui ne provoque ni hautes pensées ni élans généreux.

Si c'est là une infériorité, ce que nous sommes disposés à admettre, elle n'est pas du moins sans compensations. La principale, que nous signalerons d'un mot, c'est que la comédie nouvelle a plus fait peut-être qu'aucun autre genre littéraire pour la diffusion de l'hellénisme. En dépouillant la sagesse grecque de ce qu'elle avait de trop particulier, en la rendant plus large, en l'imprégnant de sentiments purement humains, elle l'a rendue plus apte à être comprise et aimée partout et à porter partout ses fruits. Le vers célèbre de Térence « *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* » exprime admirablement une des choses qui lui font le plus d'honneur. Elle a dégagé de l'idée hellénique l'idée humaine qui y était enveloppée, et elle l'a révélée au monde en souriant, avec une bonne grâce délicieuse.

V

Nous connaissons un grand nombre de poètes comiques de ce temps, mais en général nous les connaissons mal. Les plus illustres, seuls, peuvent nous occuper ici quelques instants. Bien que nous n'ayons plus une seule pièce entière d'aucun d'entre eux, il n'est pas impossible de les caractériser suffisamment pour que la notion même du genre qu'ils ont cultivé en devienne plus nette.

Deux de ces poètes ont été placés par leurs contemporains au-dessus des autres : Philémon et Ménandre.

Philémon était de Soles en Cilicie, selon certains témoignages, de Syracuse, selon d'autres. En tout cas, ce fut à Athènes qu'il gagna sa réputation. Né en 361, il y débuta, dit-on, vers 330. Suidas lui attribue quatre-vingt-dix comédies, Diodore quatre-vingt-dix-sept. S'il faut en croire Alciphron, il aurait passé quelque temps à la cour du roi Ptolémée [1]. Il mourut, d'après Élien, au Pirée, où il habitait, pendant qu'Athènes était assiégée par Antigone en 262, à l'âge de 99 ans [2]. Rival de Ménandre, il l'emporta plusieurs fois sur lui dans les concours [3]. Comme lui, il semble avoir eu les mœurs faciles de ce temps [4]. Soixante de ses drames nous sont encore connus par leurs titres et par quelques fragments : d'autres fragments nous ont été conservés sans

1. Alciphron, *Epist.* II, 3, 17. Cf. Plutarque, *De ira*, p. 449 E et 458 A.

2. Prolégom. Didot, III; Suidas a recueilli deux notices sur Philémon, la première empruntée à Élien. Cf. Diodore, XXIII, 6 et Strabon, p. 671.

3. Quintil. X, 1, 72 : Philemon, qui, ut pravis sui temporis judiciis Menandro saepe praelatus est, ita, consensu tamen omnium, meruit credi secundus.

4. Athénée, XIII, 594.

désignation précise d'origine. Il fut imité ou partiellement traduit sur le théâtre latin par Plaute et par Cécilius. Le *Mercator* de Plaute est une copie plus ou moins exacte de son Ἔμπορος, le *Trinummus* de son Θησαυρός, et peut-être la *Mostellaria* de son Φάσμα. Autant qu'on peut juger des pièces originales d'après ces imitations, Philémon s'attachait plus aux situations qu'à la peinture des sentiments. Ses personnages avaient peu de relief; beaucoup d'entre eux se ressemblaient vraiment par trop. Dans le *Trinummus*, nous trouvons jusqu'à quatre vieillards qui parlent et qui pensent de même, à peu de chose près. C'est que le poète n'étudiait pas toujours les mœurs assez finement pour faire ressortir les différences délicates qui caractérisent les hommes. En revanche, il savait inventer des incidents comiques et les faire valoir. Le *Mercator* nous donne bien l'idée de ce genre de comédie superficielle, médiocrement soucieuse de la vraisemblance morale, mais parfois fort plaisante. Ajoutons que Philémon semble avoir eu de l'imagination et de l'esprit. Le principal personnage de son *Éphèbe* s'exprimait ainsi[1] :

« Non, ce n'est pas seulement quand on va en mer qu'on doit craindre la tempête; elle peut nous assaillir, Lachès, même quand on se promène dans le portique, même quand on reste chez soi, au coin de son feu. Et encore, en mer, on ne la subit que de temps à autre, pendant un jour seulement ou une nuit; et ensuite, après l'épreuve, on est sauvé. Un bon vent s'élève ; c'est le salut ; ou bien on aperçoit le port. Ici, que les choses sont différentes! Ce n'est pas un jour, c'est une vie entière d'orages que j'ai à subir, et sans cesse ma souffrance devient plus terrible! »

Il ne manquait non plus ni de verve ni de bonne humeur. Dans une de ses pièces, un campagnard s'écriait[2] :

1. Philémon, fr. 28.
2. Fragm. 71.

« Les philosophes, m'a-t-on dit, cherchent, — et ils dépensent à cela beaucoup de temps. — en quoi consiste le bien. Aucun d'entre eux ne l'a encore trouvé. C'est la vertu, disent-ils, c'est l'intelligence. c'est tout ce qu'on veut... en somme ce n'est pas cela. En bien! moi, occupé du matin au soir à bêcher ma terre, je viens de le trouver. Le bien, c'est la paix. O Zeus bien-aimé, quelle aimable et bienfaisante déesse! Noces, fêtes, parents, enfants, amis, richesse, santé, blé, vin, plaisir, tout cela, c'est elle qui nous le donne; vient-elle à disparaître, avec elle meurt tout ce qui fait vivre les vivants. »

La naïveté de ce brave homme est vraiment amusante. Toutefois le *Trinummus* donnerait à penser que Philémon se laissait aller un peu trop à sa facilité brillante. Quand le sujet choisi était peu fécond en situations comiques, il y suppléait par des incidents de conversation ou par des dissertations familières, trop artificielles. Ce défaut paraît se trahir encore dans quelques-uns de ses fragments [1]. Il y avait en lui peut-être trop d'habiletés, qui suppléaient mal à l'étude consciencieuse de la réalité.

Le vrai représentant du théâtre d'alors, celui qu'on appelait dans les écoles byzantines « l'astre de la nouvelle comédie [2] », ce fut Ménandre. Né à Athènes un peu avant 340 [3], il était plus jeune que Philémon d'environ vingt ans. Nous ne savons rien de son père Diopithe de Képhisia ni de sa mère Hégésistraté, sinon qu'ils étaient riches [4]. Neveu du poète Alexis, dont nous

1. Fragm. 7, 11, 88, 89, 90, etc.

2. Prolégom. Didot, IX b. fin : Ὅς ἄστρον ἐστὶ τῆς νέας κωμῳδίας, ὡς μεμαθήκαμεν. — Parmi les ouvrages critiques relatifs à Ménandre, il faut mentionner, outre ceux qui ont été cités plus haut, l'*Essai historique sur la comédie de Ménandre*, de M. Ch. Benoît, Paris, 1854, avec le texte de la plus grande partie des fragments du poète. Sur les commentaires byzantins relatifs aux comédies de Ménanare, voir C. Sathas (*Annuaire des Études grecques*, 1875).

3. Prolégom. Didot, III ; il était encore éphèbe sous l'archontat de Philoclès en 322-1.

4. Même notice : Λαμπρὸς καὶ βίῳ καὶ γένει. Cf. Suidas, Μένανδρος.

avons parlé plus haut, il reçut de lui, dit-on, les premières leçons de son art [1]. En philosophie, il subit l'influence de Théophraste et d'Épicure. Sa première pièce fut jouée en 322-1, environ un an après la mort d'Alexandre le Grand. Les événements douloureux dont la Grèce fut alors le théâtre ne semblent pas avoir beaucoup préoccupé le jeune poète. Élégant et oisif, aimant le plaisir, il s'éprit de la courtisane Glycère et vécut auprès d'elle dans sa villa du Pirée. Ptolémée Soter chercha vainement à l'attirer en Égypte : Athènes lui plaisait uniquement, et elle le retint [2]. Il était beau, bien que son regard ne fût pas droit, et, en épicurien délicat, il soignait sa mise et sa démarche [3]. Son oisiveté était d'ailleurs singulièrement studieuse. Dans un espace d'environ trente ans, il composa cent huit comédies [4]. Selon Apollodore, il ne fut vainqueur que dans huit concours [5]. Philémon, comme nous l'avons dit, l'emporta sur lui fréquemment ; Ménandre, vaincu, gardait le sentiment de sa grande supériorité, que la

Diopithe de Képhisia (Apollod. dans. Aulu-Gelle, XVII, 4) a été confondu à tort avec le général Diopithe de Sunium, dont parle Démosthène dans son discours *Sur les affaires de Chersonnèse.*

1. Prolégom. Didot, III.

2. Voy. les lettres d'Alciphron, II, 3, 4, et 5. Ces thèmes littéraires font allusion à des faits qui peuvent être regardés comme vrais. — Thaïs eut aussi part à l'amour de Ménandre.

3. Strabon, p. 638 : 'Επικούρῳ συνέφηβον Μένανδρον. Suidas : Στραβὸς τὰς ὄψεις, ὀξὺς δὲ τὸν νοῦν. Prolégom. Didot, III : Γέγονε δ' εὐφυέστατος πάνυ. Phèdre, V, 1. 12 : Unguento delibutus, vestitu adfluens, veniebat gressu delicato et languido. — La statue bien connue du Vatican le représente déjà mûr, beau encore, mollement assis dans un siège à dossier, le regard méditatif et rêveur, avec une ombre de tristesse ou tout au moins de mélancolie sur le front.

4. Proleg. Didot, III, et Suidas. Selon Aulu-Gelle, XVIII, 4, d'autres témoignages lui attribuaient 109 pièces, tandis qu'Apollodore n'en comptait que 105.

5. Aulu-Gelle, *pass. cité.* Martial, *Epigr.* V, 10 :

Rara coronato plausere theatra Menandro.

critique ancienne a été unanime à reconnaître. Un jour, après une défaite, il rencontre Philémon : « Dis-moi franchement, Philémon, lui demanda-t-il, quand tu l'emportes sur moi, n'en ressens-tu pas quelque honte?[1] » Il mourut à Athènes à cinquante-deux ans, vers 292, environ trente ans avant son rival[2].

Aucune pièce de Ménandre n'est venue jusqu'à nous[3]. Mais nous le retrouvons encore jusqu'à un certain point chez Plaute et Térence ; le premier lui a emprunté ses *Bacchides* (Δὶς ἐξαπατῶν) et son *Stichus* (Φιλάδελφος), peut-être aussi son *Pœnulus* (Καρχηδόνιος) ; le second lui a dû son *Andrienne*, ses *Adelphes* et l'*Homme qui se punit lui-même*. En outre, il nous reste un grand nombre de fragments des pièces perdues. Les plus importants pour l'étendue sont aujourd'hui ceux du *Laboureur* (Γεωργός), qui ont été publiés en 1898 par J. Nicole d'après les débris d'un papyrus égyptien[4]. Parmi les anciens, il faut distinguer les *Sentences monostiques* (Γνῶμαι μονόστιχοι), recueil de sentences formé probablement à l'époque romaine, où des vers de Ménandre se trouvent mélangés à d'autres de provenance inconnue.

Entre tous les mérites de Ménandre, les plus difficiles à apprécier pour nous sont ceux qui se rapportent à la structure même de ses pièces. A défaut de témoi-

1. Aulu-Gelle, *pass. cité*.

2. Chronique versifiée d'Apollodore, dans Aulu-Gelle, *pass. cité*. La notice Didot (Proleg. III) porte νζ' (= 57), que Bekker a corrigé en νβ' (= 52), en raison du témoignage précis d'Apollodore, dont le chiffre est certain puisqu'il était énuméré en noms de nombre dans un vers. Cf. Plutarque, *Compar. d'Aristoph. et du Ménandre*, 2.

3. Au XVIIe siècle, s'il faut en croire, le témoignage de Leo Allatius, qui était préposé à la bibliothèque du Vatican, vingt-trois pièces de Ménandre subsistaient à Constantinople (Fabricius, *Biblioth. gr.* X, 69).

4. J. Nicole, *Le Laboureur de Ménandre*, Genève, 1898. Voir Weil, *Journal des savants*, avril 1898 et *Rev. des Étud. Gr.*, XI, p. 121.

gnages explicites, c'est par les imitations de Térence surtout que nous pouvons nous former une opinion sur ce point. L'*Andrienne*, l'*Eunuque*, l'*Homme qui se punit lui-même*, les *Adelphes* sont remarquables par une manière sûre et nette de poser le sujet et d'en conduire le développement. Dès le début, une situation intéressante est exposée; l'action qui en résulte marche vivement; tout est clair, alerte, bien proportionné[1]; les incidents sont comiques et en général naturels, sauf la part faite aux conventions, particulièrement dans les reconnaissances et les dénouements. L'instinct dramatique apparaît partout.

Nous sommes plus à l'aise pour parler de ses personnages. Les critiques anciens les plus compétents s'accordent à louer comme une merveille la fine et délicate convenance des rôles qu'il leur attribuait[2]. Amoureux de la perfection comme Sophocle, il semble que Ménandre prît un soin particulier de donner à chacun de ses acteurs une physionomie distincte, afin de les opposer adroitement les uns aux autres. Avec une souplesse charmante, il savait traduire en un langage élégant et naturel les différences de jugements, de ton et d'hu-

1. Faisons exception pour une partie de l'*Andrienne*, où l'intrigue, quoique comique, est un peu subtile et embrouillée. Mais Térence a mêlé à l'*Andrienne* de Ménandre des scènes de sa *Périnthienne*. Nous ne devons donc juger l'original par la copie qu'avec beaucoup de réserves.

2. Dion Chrysost., XVIII. 30 : Ἥ τε γὰρ τοῦ Μενάνδρου μίμησις ἅπαντος ἤθους καὶ χάριτος πᾶσαν ὑπερβέβληκε τὴν δεινότητα τῶν παλαιῶν κωμικῶν. Quintilien, X, 1, 69 : Ita omnem vitae imaginem expressit, ... ita est omnibus rebus, personis, adfectibus accommodatus. Plus loin, il le recommande comme un modèle aux amateurs de *controverses* : ... Quoniam his necesse est... subire personas patrum, filiorum, militum, rusticorum, divitum, pauperum, irascentium, deprecantium, mitium, asperorum. In quibus omnibus mire custoditur ab hoc poeta decor. Plutarque, *Compar. d'Aristoph. et de Ménandre*, II : Μένανδρος οὕτως ἔδειξε τὴν λέξιν, ὥστε πάσῃ καὶ φύσει καὶ διαθέσει καὶ ἡλικίᾳ σύμμετρον εἶναι.

meur qui leur convenaient. Tous avaient en commun une certaine grâce, qui était le don original du poète[1]. Ils parlaient tous la même langue, rapide, aisée, ingénieuse, familière et de bon goût ; mais tantôt elle se faisait tendre et passionnée, tantôt grave, forte, amère, ailleurs ironique et moqueuse, ailleurs encore gaie, folâtre, brillante, toute fantaisiste et toute sémillante[2]. C'était le régal des délicats, mais peut-être quelques-unes de ces qualités échappaient-elles à la masse du public; ce qui expliquerait pourquoi Ménandre ne fut pas aussi souvent vainqueur que nous pourrions le croire. Plutarque assure en outre qu'elles se développèrent en lui avec l'âge, et que ses dernières pièces étaient fort supérieures à cet égard aux premières[3]. La force pathétique ne lui manquait pas, non plus que l'invention comique. César, en louant Térence dans une épigramme célèbre, le déclarait inférieur par là à Ménandre[4]; c'était reconnaître le mérite complet du poète grec. Au contraire, quand le savant et spirituel Aristophane de Byzance demandait ingénieusement lequel des deux, de Ménandre ou de la vie humaine, avait imité l'autre[5], en réalité il ne rendait pas pleine justice au poète : celui-ci n'était pas un simple copiste, c'était vraiment un créateur.

La vérité frappante des sentiments, la vivacité dramatique et vivante éclatent encore dans un grand nombre des fragments que nous possédons. Un homme, long-

1. Plutarque, *pass. cité* : Μετὰ χαρίτων μάλιστα. Anthol. palat., IX, 187.

2. Plutarque, *pass. cité*, tout le paragraphe 2, Didot.

3. Plutarque, *pass. cité*, fin.

4. Suétone, *Vie de Térence*. Il l'appelait *un demi-Ménandre* : « Dimidiate Menander. »

5. Schol. Hermogène, p. 38 : Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο.

temps éloigné de son pays, vient d'y débarquer enfin; il s'écrie[1] :

« Salut, ô ma terre bien-aimée ! Depuis si longtemps que je ne t'ai vue, avec quelle joie je te retrouve ! Ce salut, je ne le donnerais pas à une terre quelconque; je le donne à ce petit coin qui est à moi, quand je le revois; car c'est lui qui me nourrit, et, pour moi, il est dieu. »

Un joyeux compagnon raconte ses aventures de table à Byzance[2] :

« Tout ce qui arrive de marchands là-bas, Byzance les grise infailliblement. Nous y avons bu toute la nuit, et, par ma foi, le vin était pur. Quand je me levai de table, au lieu d'une tête, j'en avais quatre. »

Voici ailleurs un brave campagnard, âgé, qui donne son avis sur quelque affaire délicate : il commence ainsi[3] :

« Je suis un homme de la campagne, je ne dis pas non, et les choses de la ville ne me sont pas très bien connues; mais enfin, l'âge m'a donné quelque expérience... »

Comment ne l'écouterait-on pas ? — Un mari furieux décharge sa bile[4] :

« Périsse et périsse encore celui qui s'est marié le premier ! Et après lui, celui qui s'est marié le second ! Et ensuite le troisième; et puis le quatrième, et son imitateur ! »

Dans le prologue de *Thaïs*, un amoureux éconduit, peut-être le poète lui-même, s'exprimait ainsi[5] :

« Chante, ô Muse, une certaine femme qui est hardie, mais

1. Fragm. 13 Kock.
2. Fr. 67.
3. Fr. 97 : fait partie du *Laboureur*.
4. Fr. 154.
5. Fragm. 217.

charmante et persuasive, une femme malfaisante qui ferme sa porte, qui demande sans cesse, qui n'aime personne et qui fait toujours semblant d'aimer. »

Ailleurs, un mécontent invoquait l'Impudence[1] ;

« O la plus grande des divinités d'aujourd'hui, Impudence, s'il faut te mettre au rang des dieux. Le faut-il? Oui, certes, car ce qui règne, c'est le dieu du jour. Jusqu'où ne vas-tu pas? A quoi te faudra-t-il aboutir? »

Un plus long fragment, emprunté au Πλόκιον, nous fait voir un mari débonnaire, qui se révolte à la fin contre le joug. Sa femme, Crobylé, riche héritière, devant laquelle il tremble, a renvoyé par jalousie une jeune servante. Le voilà hors de lui[2] :

« Certes, elle va dormir maintenant sur les deux oreilles, la belle aux écus sonnants! Elle a fait là une grande action et vraiment glorieuse; elle a mis hors de la maison celle qui la tourmentait, elle a fait ce qu'elle voulait, afin que tout le monde ait désormais les yeux attachés sur son visage et qu'on sache bien qu'elle, ma femme, est ici la maîtresse. En vérité, il est joli son visage, l'âne au milieu des singes, comme dit le proverbe [3]. Ah! je ne veux pas rappeler cette nuit maudite qui a été le principe de tous mes maux. Hélas! Ai-je pu prendre pour femme cette Crobylé? Elle avait seize talents, cela est vrai; mais un nez d'une coudée! Et ce hennissement superbe, puis-je le supporter? Non, par Zeus Olympien, non, par Athéna, non! »

Quintilien, en maître de rhétorique qu'il était, admirait tout spécialement chez Ménandre le don oratoire, l'invention et l'élocution ; et, à cet égard, les plaidoyers nombreux insérés dans ses comédies lui paraissent de vrais chefs-d'œuvre[4]. Aucun des fragments subsistants

1. Fr. 257.
2. Fr. 402.
3. C'est-à-dire, selon une explication ancienne, « laid entre les plus laids » (ἐπὶ αἰσχρῶν ἐν αἰσχροῖς, Mantissa proverb. 4).
4. Quintilien, X, 1, 69. Tanta in eo inveniendi copia et eloquendi

ne nous permet plus de juger de ce mérite particulier. En revanche, ils nous révèlent de la manière la plus frappante le moraliste et le philosophe. Les réflexions générales devaient abonder dans la bouche de ses personnages ; mais il savait les approprier à la situation et à l'humeur de chacun d'eux. Beaucoup de ces réflexions étaient empruntées à la sagesse traditionnelle, au sens commun, à cette sorte de philosophie courante qui est à l'usage de tout le monde. Il semble qu'elles auraient dû être banales ; chez lui, elles prenaient un air de nouveauté : cela tenait à la vivacité du tour, à la familiarité ingénieuse de l'image, souvent aussi à un accent personnel qui trahissait l'homme derrière le personnage fictif. Dans sa *Prophétesse* (Θεοφορουμένη), un homme, ulcéré par quelque injustice, se plaignait amèrement de la façon dont marche la société humaine : les intrigants y réussissent, les braves gens sont méconnus. Voilà bien une de ces demi-vérités qui ont couru le monde dans tous les temps. On pourrait soutenir le contraire également ; on dirait aussi bien que l'homme de valeur finit toujours par se faire apprécier. Ni l'un ni l'autre de ces thèmes n'est absolument vrai ni absolument faux. Or ce sont là justement les idées dont nous nous emparons le plus volontiers, selon nos humeurs ; ce sont des formes toutes prêtes où nous jetons nos colères, nos découragements ou nos espérances. Voilà pourquoi elles conviennent si bien à la comédie. Mais il faut que le poète, sous le lieu commun, nous fasse sentir l'humeur du personnage, et c'est en quoi Ménandre a excellé. Son bourru s'écrie[1] :

« Si quelqu'un des dieux venait me dire : Écoute, Craton,

facultas... sed mihi longe magis orator probari in opere suo videtur, nisi forte aut illa mala judicia quæ *Epitrepontes, Epicleros, Locroe* habent, aut meditationes in *Psophodee, Nomothete, Hypobolimaeo* non omnibus oratoriis numeris sunt absolutae.

1. Fr. 223.

quand tu seras mort, tu renaîtras. Ce que tu voudras être alors, tu le seras, chien, mouton, bouc, homme ou cheval ; c'est une seconde vie qui t'attend ; voilà ta destinée ; à toi de choisir ce que tu veux. — Tout au monde, m'écrierais-je aussitôt, tout plutôt que d'être homme ! Entre tous les animaux, c'est le seul dont le bonheur et le malheur n'aient rien de commun avec la justice. Un cheval est-il excellent, on le soigne mieux que tout autre. Si tu deviens un bon chien, tu seras beaucoup plus estimé qu'un mauvais chien. Un coq qui est brave est autrement nourri que le lâche, et celui-ci tremble devant son supérieur. Mais un homme au contraire, qu'il soit honnête, bien né, généreux, tout cela ne lui sert à rien par le temps qui court. Celui qui réussit le mieux, c'est le flatteur ; après le flatteur, c'est le sycophante ; après le sycophante, c'est le méchant. Mieux voudrait devenir âne que de voir des gens qui ne nous valent pas nous effacer par leur splendeur. »

Ainsi traité, le lieu commun est une manifestation vive et amusante d'un état d'âme particulier. Il nous plaît sans doute par tout ce qu'il contient d'aperçus suggestifs, mais plus encore parce qu'il s'offre à nous tout vibrant des sentiments d'un homme. En le détachant du drame, nous le refroidissons. Ménandre n'a pas fait une anthologie ; poète, il a peint la vie.

Si l'on a détaché de ses œuvres tant de sentences, c'est qu'en faisant parler ses personnages selon leur caractère individuel, il a su, mieux qu'aucun autre, aiguiser leurs pensées. Caché en eux, il voit les choses à leur point de vue, mais il les voit avec une netteté, une hardiesse et souvent une profondeur qui dénotent un esprit tout à fait supérieur. De là, tant d'idées neuves et saisissantes, qui sont des traits de moraliste satirique autant que de poète [1].

« Le pauvre, vois-tu, Gorgias, est toujours méprisé, même quand il a raison. Quoi qu'il dise, on lui attribue un seul motif, l'intérêt. Si vous portez un manteau usé, vous passez tou-

1. Fragm. 93 : fait partie du *Laboureur*.

jours pour un sycophante, quels que soient vos sujets de plainte. »

Ou encore[1] :

« Dans un chœur, tous les choreutes ne chantent pas ; il y en a deux ou trois qui sont muets et qu'on cache derrière tous les autres pour faire nombre. Voilà la vie. Les pauvres tiennent de la place : ceux-là seuls vivent qui ont de quoi vivre. »

Puis des pensées qui étaient alors nouvelles, qu'on tenait encore en défiance, et qu'il formulait tout à coup pour l'avenir[2] :

« A mon avis, toutes les naissances se valent. Si tu apprécies bien les choses, la vraie légitimité consiste à être honnête. C'est le vice qui est bâtardise. »

« Si l'esclave apprend à être esclave en tout, ce ne sera qu'un drôle. Accorde-lui un peu de franc parler, et tu verras comme avec cela tu le rendras meilleur. »

Les sentences, plus brèves encore, réduites à un seul vers, qu'on retenait et qu'on répétait, ont dû être innombrables dans le théâtre de Ménandre. En les prodiguant ainsi, il imitait Euripide, son modèle préféré ; mais, si Euripide ne lui eût pas donné l'exemple, il aurait fait spontanément ce qu'il apprit de lui.

Au milieu de poètes distingués, Ménandre seul est un très grand poète. La haute comédie de caractère, telle que nous la concevons d'après Molière, est pourtant supérieure encore à celle qu'il a créée. Mais ce nom unique étant écarté, il n'y en a pas dans l'histoire de la comédie qui soit au-dessus du sien.

1. Fragm. 165.
2. Fragm. 290 et 370.

VI

Nous n'énumérerons pas ici ses contemporains ni ses successeurs immédiats. Ceux que l'opinion commune dans l'antiquité semble avoir mis au-dessus des autres, bien qu'à un rang secondaire, sont Diphile, Apollodore de Carystos, et Posidippe. Nous n'en dirons que quelques mots.

Diphile de Sinope nous est donné comme un contemporain de Ménandre [1]. On lui attribuait cent comédies. Plaute, dans sa *Casina*, a traduit ses Κληρούμενοι ; dans les *Commorientes*, pièce aujourd'hui perdue, il avait traduit ses Συναποθνήσκοντες. Il semble, d'après les titres et les fragments subsistants de ses œuvres, que Diphile fut, entre les poètes de ce temps, celui qui resta le plus fidèle à l'esprit de la période précédente. La parodie mythologique demeura dans son théâtre comme un élément dramatique de quelque importance.

Apollodore, de Carystos en Eubée, mérite surtout d'être mentionné pour avoir fourni à Térence l'original du *Phormion* et de l'*Hécyre*. Ces deux pièces nous donnent une idée des plus favorables de son talent ; mais le peu qui nous reste de lui ne permet pas d'essayer de le caractériser autrement [2].

Posidippe, de Cassandréa en Macédoine, débuta sur la scène, selon Suidas, trois ans après la mort de Ménandre, par conséquent vers 290 [3]. Il représente donc pour nous la dernière génération des poètes de la période attique. Aulu-Gelle atteste qu'il fut imité ou traduit sur la scène latine ; il est impossible de dire aujour-

1. Strabon, XII, p. 546. Prolégom. Didot, III.

2. Suidas distingue deux Apollodore, l'un d'Athènes, l'autre de Géla. En réalité, il n'y a eu qu'un Apollodore, poète comique de Carystos. Voir Kaibel, art. *Apollodoros*, 57, dans Pauly-Wissowa.

3. Suidas, Ποσίδιππος.

d'hui, d'après les rares fragments de ses pièces, par quels mérites propres il se distinguait.

Vers le milieu du IIIe siècle, la comédie est un genre épuisé en Grèce. D'obscurs poètes composent encore des pièces médiocres, soit à Athènes [1], soit au dehors, en particulier à Alexandrie. Aucune de ces œuvres ne réussit à fixer l'attention publique. Mais c'est précisément le temps où Livius Andronicus et Névius commencent à porter sur la scène romaine les chefs-d'œuvre du théâtre grec. Là, devant un public jeune et naïf, la comédie nouvelle se remet à vivre, et, sous sa forme latine, elle redevient féconde. Il nous suffit d'indiquer ici d'un mot cette phase de son existence, qui n'appartient pas à notre sujet. Disons seulement que, par l'intermédiaire de Plaute et de Térence, c'est elle qui, dans les temps modernes, a réveillé la comédie classique au sortir du moyen-âge. Molière ne doit que peu à Aristophane, mais il doit beaucoup à Ménandre.

1. Les textes épigraphiques prouvent que, dans la première moitié du IIe siècle, les concours comiques avaient lieu encore à Athènes, sinon annuellement, du moins fréquemment (CIA, II, 975). Les concurrents admis étaient toujours au nombre de cinq. Donc les poètes étaient nombreux, mais le genre n'était pas pour cela plus florissant.

CHAPITRE XIV

LA POÉSIE HORS DU THÉATRE AU Vᵉ ET AU IVᵉ SIÈCLE

BIBLIOGRAPHIE

Les fragments des poètes lyriques, élégiaques et iambiques nommés dans ce chapitre se trouvent dans les recueils des Poètes lyriques grecs, en particulier dans celui de Bergk (voy. plus haut, t. II, ch. II, Bibliographie).

Les fragments des poètes épiques sont dans les *Epicorum græcorum fragmenta* de Kinkel, Leipzig (Teubner), 1877, et dans les *Hesiodi carmina* de la Bibliothèque Didot.

SOMMAIRE.

I. Transformation du lyrisme au vᵉ siècle. Le dithyrambe. Le nome. Représentations lyriques. — II. Les poètes du dithyrambe et du nome au vᵉ et au ivᵉ siècle : Mélanippide, Kinésias, Phrynis, Timothée, Philoxène, etc. — III. Le péan. Les épinicies. Les encomia. Poésie de société : les scolies. — IV. L'élégie : Événos, Critias, Antimaque. — V. Poésie moqueuse : l'iambe et la parodie : Hermippos, Hégémon, Cratès. — VI. L'épopée. Panyasis ; Antimaque ; Chœrilos. — VII. Conclusion.

I

Le génie poétique était trop fécond en Grèce, au vᵉ et au ivᵉ siècle, pour se réduire à un seul genre de création littéraire, si brillant qu'il fût. Le drame, sans doute, sous ses deux aspects, tragédie et comédie, représentait presque à lui seul toutes les formes essentielles de la poésie antérieure, le lyrisme, l'épopée, la satire iambique ; et il les représentait dans une sorte de synthèse puissante qui les rajeunissait. Mais, en les résumant ainsi, il ne les avait pas rendues toutes inutiles. Le lyrisme avait des formes traditionnelles, appropriées à d'anciens usages, religieux ou civils, pour lesquels le drame ne pouvait pas le suppléer. Ces usages étaient toujours vivants, et ils impliquaient des sentiments très sincères, qui avaient besoin, comme autrefois, de s'épancher librement en œuvres poétiques. Il était nécessaire aux fêtes, à la célébration des grands événements, aux banquets enfin, et même, en ce qui concerne l'iambe et l'élégie, aux manifestations familières de la vie sociale. L'épopée, elle, avait disparu quand le drame naquit; elle ne répondait plus à l'état des esprits; elle aurait pu ne pas renaître. Diverses causes que nous exposerons plus loin lui rendirent une vitalité apparente et quelque peu artificielle. Remise en honneur, elle profita du mouvement général des esprits, des qualités littéraires alors florissantes, et elle produisit des œuvres qui ne furent pas sans mérite.

On a vu quel était l'éclat du lyrisme au commencement du ivᵉ siècle, immédiatement après les guerres médiques. Simonide et Pindare jouissaient alors de toute leur gloire ; leurs noms étaient connus partout en Grèce ; la représentation de leurs œuvres était une fête pour les grandes familles ou pour les villes. Bacchylide, fi-

dèle à la tradition domestique, essayait de rivaliser avec eux. Presque tous les genres lyriques étaient cultivés à la fois par ces poètes, et ils l'étaient tous avec succès.

Mais, vers ce temps, deux changements décisifs se produisent dans l'art qu'ils avaient illustré. D'une part, un certain nombre de genres anciens passent à l'arrière-plan, et par conséquent le lyrisme perd en variété ; il n'est plus guère représenté avec éclat que par le dithyrambe et le nome. D'autre part, les relations de la musique et de la poésie ne restent plus les mêmes [1] : la musique prend une importance nouvelle et sans cesse croissante ; la poésie se subordonne à ses désirs, bientôt même à ses caprices, jusqu'à ce que sa part se réduise à la confection d'un *libretto* insignifiant. Il est visible d'ailleurs que, de ces deux faits, le premier doit être expliqué par le second. Ce sont les exigences nouvelles de la musique qui font délaisser alors les genres trop simples [2]. Les parthénées, les prosodies, les hyporchèmes, les péans, les épinicies, les hymnes, en raison de leurs caractères propres, se prêtaient mal aux fantaisies musicales de la nouvelle génération. C'étaient des compositions ou trop courtes ou trop monotones. Au contraire, le dithyrambe et le nome convenaient aux novateurs : le nome, parce qu'il était propre, par son étendue et sa gravité, à faire valoir le talent des solistes ; le dithyrambe, parce qu'il contenait un élément passionné, au moyen duquel on pouvait transformer le lyrisme choral. Cela mit ces deux genres hors de pair. Mais ce qui les fit passer au premier rang est justement

1. Plut., *De Musica*, XXX : Τὸ γὰρ παλαιὸν... πρωταγωνιστευούσης τῆς ποιήσεως, τῶν δ'αὐλητῶν ὑπηρετούντων τοῖς διδασκάλοις· ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη.

2. Plutarque (*De Musica*, XII) appelle Kréxos, Timothée, Philoxène et les poètes lyriques du même siècle ποιηταὶ φιλόκαινοι, et il ajoute : Τὴν γὰρ ὀλιγοχορδίαν καὶ τὴν ἁπλότητα καὶ σεμνότητα τῆς μουσικῆς παντελῶς ἀρχαϊκὴν εἶναι συμβέβηκεν.

ce qui diminue leur importance littéraire. Leur mérite poétique décroît à mesure que leur effet musical augmente. Voilà pourquoi nous devons nous contenter ici de mentionner brièvement des œuvres qui ont excité pourtant une admiration universelle et prolongée. Elles appartiennent à l'histoire de la musique plutôt qu'à celle de la littérature.

Toutefois elles s'y rattachent au moins en ce qu'elles montrent, avec une évidence exceptionnelle, la grande influence exercée alors par le drame et en particulier par la tragédie[1].

Celle-ci, comme on l'a vu, était née du dithyrambe. A l'origine, elle n'en fut même qu'une forme nouvelle. Mais la forme ancienne avait subsisté et grandi, tandis que la nouvelle devenait un genre distinct. A la fin du VIe siècle, lorsque la tragédie attendait encore Eschyle, le dithyrambe était dans tout son éclat. Ce fut alors que Lasos d'Hermioné commença à lui donner plus de pompe[2]. Après lui, Mélanippide l'ancien, dont nous parlerons plus loin, nous est signalé aussi comme un novateur. La tragédie sans doute n'était encore pour rien dans ces changements. Mais, quand les grandes œuvres d'Eschyle eurent paru, une sorte d'émulation s'éveilla chez les poètes lyriques; le public, épris et ravi du drame, en voulait partout; il fallut que le dithyrambe à son tour devînt de plus en plus dramatique. Cela ne lui fut pas difficile, car il contenait en lui-même les éléments essentiels du drame : l'action et la passion. Il représentait des personnages légendaires, il racontait leurs souffrances ou leurs exploits; il n'eut, pour se transformer, qu'à revêtir ses récits d'une forme plus imitative, en donnant la parole, par une fiction poéti-

1. Plut., *De Musica*, XXVII : Πάντας δὲ τῆς μουσικῆς ἁπτομένους πρὸς τὴν θεατρικὴν προσκεχωρηκέναι μοῦσαν.

2. Voyez t. II, p. 356.

que, aux personnages qu'il introduisait. Peu à peu, on alla plus loin. On eut une scène, et un ou plusieurs acteurs, qui interrompaient par des monodies les chants du chœur ou qui entremêlaient leurs propres chants aux siens dans un dialogue lyrique[1]. Ces acteurs eurent un costume comme ceux de la tragédie. Au temps de la guerre du Péloponnèse, le dithyrambe ainsi transformé était devenu un véritable drame lyrique. Une chose toutefois le distinguait profondément du drame véritable ; c'était la prépondérance accordée à la musique. Tandis que, dans la tragédie, l'élément lyrique était de plus en plus restreint, dans le dithyrambe, au contraire, non seulement tout était chanté, mais, dans ces chants, la poésie n'était presque rien, et la mélodie, ainsi que l'accompagnement musical, était tout. Depuis longtemps déjà, on avait renoncé à la structure antistrophique, trop régulière et trop solennelle[2]. S'il en restait encore quelque chose, ce devait être dans les chants du chœur, qui marquaient les phases de l'action ; celle-ci se développait surtout en longues mélodies brillantes et passionnées, librement conduites, qui étaient exécutées soit par un petit nombre d'artistes de choix mêlés aux choreutes, soit par des solistes représentant les personnages. Dans ces conditions, la pièce proprement dite n'était guère autre chose qu'un thème destiné à fournir au compositeur une matière pour ses créations musicales.

Le nome subit alors des transformations analogues. Là aussi se fait sentir la double influence du drame et de la musique nouvelle. Ces beaux chants religieux, graves et simples, avaient gardé, depuis la plus haute

1. Sur ces faits, voir les témoignages cités plus loin, à propos de Timothée et de Philoxène.

2. Aristote, *Problèmes*, XIX, 15 : Καὶ οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον.

antiquité jusqu'au ve siècle, leurs caractères propres : une seule voix accompagnée de la cithare, des mélodies plutôt méditatives que passionnées, et sans doute des récits à demi épiques, où le sentiment personnel du poète ne devait avoir qu'une part restreinte. Dans le cours du ve siècle, ces antiques et vénérables formes changent peu à peu. Le récit devient plus dramatique, les mélodies deviennent plus variées et plus expressives. Il faut animer ces vieux thèmes qui désormais sembleraient froids, il faut faire valoir la souplesse de la voix des grands artistes et leur permettre de montrer qu'ils savent traduire les nuances délicates du sentiment. On introduit le chœur dans ce genre, auquel il semblait étranger [1]. De cette façon, on obtient des effets nouveaux, des contrastes saisissants ; en outre, les phases sont mieux marquées ; il y a désormais des situations dramatiques dans le nome comme dans le dithyrambe ; et ainsi ces deux genres, si différents à l'origine, se rapprochent l'un de l'autre jusqu'à se toucher. Ils sont désormais en possession des mêmes moyens, et, s'ils se distinguent encore l'un de l'autre, c'est par la prééminence qu'ils accordent à tel ou tel d'entre eux.

Cette poésie lyrique transformée est très brillante, très pathétique, très sonore et très pauvre d'idées. On dit communément dans Athènes, pour désigner un imbécile, « plus bête qu'un dithyrambe [2]. » Les poètes dithyrambiques le savent et ne s'en fâchent pas. Peu leur importe que leurs poèmes soient vides, leurs phrases obscures et entortillées ; il leur faut surtout des mots composés qui éblouissent l'imagination, des syllabes

1. Polybe, IV, 20 : Τοὺς Φιλοξένου καὶ Τιμοθέου νόμους μανθάνοντες πολλῇ φιλοτιμίᾳ χορεύουσι κατ' ἐνιαυτὸν τοῖς Διονυσιακοῖς αὐληταῖς ἐν τοῖς θεάτροις.

2. Διθυράμβων νοῦν ἔχεις ἐλάττονα· ἐπὶ τῶν ἀδιανοήτων (Suidas, v. Διθυράμβων. Scol. Aristoph. *Oiseaux*, 1392). Cf. Suidas, v. Διθυραμβοδιδάσκαλοι et Κατεγλωττισμένον.

sonores, des phrases tantôt vives, qui semblent voler et tourbillonner, fût-ce d'ailleurs dans les nuages, tantôt magnifiques et amples, pour permettre à la mélodie de se déployer [1]. Compositeurs en même temps que poètes, ils font de la musique alors même qu'ils semblent faire de la poésie.

Cette transformation du lyrisme s'accomplit dans Athènes principalement, parce qu'Athènes est alors le domicile privilégié de la poésie. Mais on ne peut pas dire qu'elle s'accomplisse par Athènes. C'est un fait bien remarquable, que cette ville, si féconde en hommes supérieurs, n'ait produit aucun des artistes qui, au v[e] et au iv[e] siècle, ont obtenu le premier rang dans les genres lyriques proprement dits [2]. Ses grands hommes à elle sont les poètes dramatiques du temps, Eschyle, Sophocle, Euripide, Agathon, sans parler des comiques. Les musiciens lui viennent du dehors. Elle les admire passionnément, elle fait leur réputation, mais elle ne leur suscite pas de véritables rivaux dans son sein. Peut-être la faculté pensante fut-elle de bonne heure trop affinée dans l'âme athénienne pour un art qui ne saurait se passer d'une certaine inconscience : ce qui est très clair et très précis n'est jamais très musical. Quoi qu'il en soit, Athènes accueillit du moins avec la plus grande faveur les artistes étrangers. Durant toute cette période, elle leur fournit par ses fêtes les occasions les plus favorables pour se produire.

Les documents anciens, textes ou inscriptions, nous

1. Aristophane, *Oiseaux*, 1387. Kinésias s'y exprime ainsi :

> Κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη·
> τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται
> ἀέρια καὶ σκότι' ἄττα καὶ κυαναυγέα
> καὶ πτεροδόνητα· σὺ δὲ κλύων εἴσει τάχα.

Cf. *Nuées*, 331 et suiv.

2. Plutarque, *Gloire des Athéniens*, c. 5.

permettent d'assurer que des représentations lyriques avaient lieu chaque année aux petites Panathénées, aux Dionysies urbaines, aux Lénéennes, aux Thargélies, aux fêtes d'Héphestos, de Prométhée, d'Asclépios, plus tard à celles de Poséidon au Pirée ; en outre, tous les quatre ans, avec une solennité particulière, aux grandes Panathénées [1]. Rien ne prouve que cette énumération soit complète. L'importance de ces représentations lyriques détermina Périclès à construire un édifice affecté à toutes celles qui n'étaient pas fixées par une tradition religieuse dans un lieu déterminé. Ce fut l'Odéon [2]. Le lyrisme eut ainsi son théâtre à côté de celui du drame. Plus petit et couvert, il se prêtait mieux à l'audition des voix et des instruments. C'est là qu'ont dû être représentés la plupart des chefs-d'œuvre des artistes que nous nommerons tout à l'heure.

Ces représentations lyriques avaient pris à Athènes, dès le VI[e] siècle, comme les représentations dramatiques, la forme de concours [3]. Toutes les tribus, dans certaines fêtes, ou, plus ordinairement, quelques-unes d'entre elles à tour de rôle y étaient représentées par des chœurs, qu'un chorège choisi par elles devait entretenir et faire instruire [4]. Les chorèges tiraient au sort entre eux l'ordre dans lequel ils auraient le droit de choisir les poètes et les joueurs de flûte [5]. Comme les

1. Bergk, *Griech. Liter.*, t. II, p. 500. CIG, pars II, cl. V, I, 212, 213, 217, 218, 221, 222, 223, 225, 226.

2. Suidas, 'Ωδεῖον· 'Αθήνησιν ὥσπερ θέατρον, ὃ πεποίηκεν, ὥς φασι, Περικλῆς εἰς τὸ ἐπιδείκνυσθαι τοὺς μουσικούς.

3. Chronique de Paros, 61 : 'Αφ' οὗ χοροὶ πρῶτον ἠγωνίσαντο ἀνδρῶν... ἔτη ΗΗΔΔΔΔ[IIII], ἄρχοντος 'Αθήνησιν '[Ι]σαγόρου. Si les restitutions sont exactes, cela donne la date de 508.

4. Principaux témoignages : Antiphon, *Sur le meurtre d'un chorège*, passim; Démosthène, *c. Midias*, passim. Sur les frais; Lysias, Ἀπολογ. δωροδοκίας ἀπαράσημος, 1.

5. Antiphon, même discours, 11. Cf. Aristophane, *Oiseaux*, 1404 et Xénophon, *Mémor.* III, 4, 4.

concours tragiques, ceux-ci étaient jugés par des juges qui sans doute étaient désignés par le sort. Les prix, décernés au nom de l'État, consistaient en trépieds pour les fêtes ordinaires, en couronnes d'or pour les Panathénées ; on y joignait une somme d'argent [1].

Les chœurs dithyrambiques étaient appelés *cycliques* (κύκλιοι ou κυκλικοί) en raison de la forme circulaire qu'ils prenaient, à l'origine du moins, autour de l'autel [2]. Ils se composaient primitivement de cinquante choreutes [3]. Plus tard le nom de chœurs cycliques fut appliqué par extension à tous les chœurs, excepté à ceux de la tragédie et de la comédie, qui étaient rectangulaires. Nous n'avons pas de renseignements sur le nombre des choreutes qui les composaient au v[e] et au iv[e] siècle. On distinguait à Athènes les *chœurs d'enfants* (παιδῶν) et les *chœurs d'hommes* (ἀνδρῶν). Ces chœurs chantaient au son de la flûte ou de la cithare. De là vient qu'ils sont souvent désignés par l'expression ἄνδρες αὐληταί, παῖδες αὐληταί; il est probable que le chœur comprenait alors quelques instrumentistes, distingués des chanteurs [4]. L'usage des chœurs de femmes était inconnu à Athènes; il semble avoir été exceptionnel dans le reste de la Grèce [5].

Ces indications générales peuvent suffire ici à définir le genre et à en suggérer une idée assez nette. Ce que

1. Simonide, Epig. 147, 148. Lysias, discours cité, 2. Démosth., c. *Midias*, 5. Cf. CIG, 211, 213.

2. T. II, p. 302.

3. Voir plus haut, p. 74.

4. Lucien, *Anacharsis*, 23 : Εἰκὸς δέ σε καὶ αὐλοῦντας ἑωρακέναι τινὰς τότε καὶ ἄλλους συνᾴδοντας ἐν κύκλῳ συνεστῶτας. Pour l'usage de la cithare, voir le scolion 19 de Bergk (*Poet. lyr. gr.*, t. III, p. 649) :

Εἴτε λύρα καλὴ γενοίμην ἐλεφαντίνη
Καί με καλοὶ παῖδες φέροιεν Διονύσιον ἐς χορόν.

5. Chœur de femmes à Corinthe, Pindare, fr. 122, Bergk. Chœur de jeunes filles, Pollux, IV, 81.

nous avons à dire de ses principaux représentants leur donnera d'ailleurs plus de précision.

II

C'est avec Mélanippide l'ancien, contemporain de Pindare, que les caractères de la nouvelle école lyrique commencent à s'accuser fortement. Né dans l'île de Mélos vers 520, il semble avoir vécu surtout à Athènes, où il fut vainqueur au concours de 494 [1]. Il composa, selon Suidas. « un ample recueil de dithyrambes » (διθυράμβων βιβλία πλεῖστα), des poèmes épiques, des épigrammes, des élégies, et beaucoup d'autres choses encore [2]. C'est par ses dithyrambes qu'il se fit une réputation. Si l'on ne peut affirmer qu'il ait le premier affranchi le dithyrambe de la structure antistrophique, il est certain du moins qu'il fit beaucoup pour mettre à la mode cette nouveauté. Il remplaçait, dit Aristote, les antistrophes des dithyrambes par des préludes (ἀναβολαί) [3]. Ces préludes ne pouvaient guère être que des morceaux de musique plus ou moins étendus, qui coupaient le dithyrambe en sections sans doute inégales, comparables aux épisodes de la tragédie. Chaque prélude servait en quelque sorte d'ouverture à l'épisode dithyrambique qu'il précédait. Les rivaux de Mélanippide se moquèrent de sa manière [4]; ce qui ne l'empêcha pas de prévaloir. — A côté de lui, Démocrite de Chios et Théoxénidès de Siphnos furent, dit-on, les premiers à se servir ordinairement de la gamme chromatique [5]. Lamproclès d'Athè-

1. Chronique de Paros, 61. La correction de Bergk (Με[λαν]ιππίδ-[ης ἐνίκησ]εν, au lieu de Νε...ιππια.....εν) est au moins probable.
2. Suidas, Μελανιππίδης Κρίτωνος.
3. Aristote, *Rhétor.* III, 9 : Ποιήσαντα ἀντὶ τῶν ἀντιστρόφων ἀναβολάς.
4. Aristote, pass. cité.
5. Suidas, Χιάζειν. Cf. Philodème, *De la Musique*, c. 13.

nes a été nommé ailleurs [1]. Un certain Krexos, probablement contemporain des précédents, fut, d'après l'auteur du *De musica*, celui qui introduisit dans le dithyrambe l'usage de la déclamation accompagnée (παρακαταλογή), déjà emprunté par les poètes tragiques à Archiloque [2].

Ces noms sont peu connus, et, sans doute, ne méritaient pas de l'être. En voici de plus importants.

Selon le poète comique Phérécrate, ce fut Mélanippide le jeune, fils de Criton, qui le premier « outragea » l'ancienne musique [3]. Ce Mélanippide était le petit-fils de Mélanippide l'ancien [4]. Il est cité par un des personnages des *Mémorables* de Xénophon comme le représentant par excellence de la poésie dithyrambique, au même titre qu'Homère pour la poésie épique et Sophocle pour la tragédie [5]. Cela ne permet pas de douter qu'il n'ait remporté de grands succès dans les concours lyriques d'Athènes. Sur la fin de sa vie, il répondit à une invitation du roi de Macédoine Perdiccas et mourut à sa cour, au temps de la guerre du Péloponnèse [6]. Ses innovations doivent donc dater environ du milieu du siècle. Suidas se borne à nous dire qu'elles furent considérables [7]. Phérécrate est un peu plus précis ; il lui reproche d'avoir amolli la musique, tout en reconnaissant qu'il gardait encore une certaine mesure [8]. Nous possédons

1. Voir t. II, p. 368.
2. Plutarque, *De la Musique*, c. 28. Cf. Philodème, *De la Musique*, c. 10.
3. Phérécrate, fr. 145, 3 Kock.
4. Suidas, Μελανιππίδης.
5. *Mémorables*, I, c. 4.
6. Suidas pass. cité. — Perdiccas étant mort en 420 selon le marbre de Paros, on peut placer approximativement la fin de Mélanippide à une date un peu antérieure. Phérécrate, dans ses *Chirons*, pièce composée quand Timothée était déjà célèbre, parle de Mélanippide au passé, en l'opposant aux modernes (v. 6-7).
7. Suidas, Μελανιππίδης.
8. Phérécrate, pass. cité. La musique dit : Ἀνῆκέ με χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα. Les deux derniers mots me paraissent sus-

de lui quelques fragments empruntés à ses *Danaïdes*, à son *Marsyas*, à sa *Perséphoné*, et à diverses autres pièces lyriques dont les titres sont perdus [1].

Kinésias d'Athènes, fils du citharède Mélès, fut, entre tous ces novateurs, le plus violemment critiqué. Phérécrate l'appelle « le maudit Attique », ὁ κατάρατος Ἀττικός. Platon lui reproche, comme à son père Mélès, de n'avoir eu aucun souci du but moral de l'art et de s'être attaché uniquement à séduire la foule [2]. Aristophane se moque de lui sans cesse et cruellement. Il raille ses défauts physiques, sa maigreur, sa démarche boiteuse, ses mœurs [3]. Il tourne en ridicule l'agitation violente de ses chœurs [4], et plus encore sa poésie vide, obscure et prétentieuse [5]. Dans le fragment déjà cité de Phérécrate, la Musique se plaint de lui en ces termes: « Kinésias, le maudit Attique, en mêlant aux évolutions du chœur d'extravagantes fantaisies, m'a mise en tel état qu'aujourd'hui la poésie dithyrambique ressemble à ces manœuvres de troupes, où soudain l'on voit à gauche ce qui était à droite [6] ». Plutarque l'appelle un méchant poète de dithyrambes, stérile (ἄγονος) et sans gloire [7]. Rien de tout cela n'est très clair ni très précis. En l'absence de

pects ; ils sont reproduits vingt vers plus bas à propos de Timothée : or c'est à Timothée, et non à Mélanippide, que Plutarque, en citant ce fragment, attribue l'invention des douze cordes. Peut-être faut-il lire ἕνδεκα ; la lyre à onze cordes est mentionnée par Ion, *Élég.*, fr. 3 Bergk.

1. Ces fragments, étant attribués à Mélanippide, ne peuvent guère appartenir qu'à Mélanippide le jeune, seul poète de ce nom vraiment célèbre dans l'antiquité.

2. Suidas, Κινησίας. Platon, *Gorgias*, c. 57 (p. 501 E et 502 A). Harpocration, Κινησίας.

3. *Grenouilles*, 153 ; *Nuées*, 333 ; *Oiseaux*, 1379 ; *Lysistrate*, 838 ; *Gérytadès*, fr. 198 Didot.

4. *Grenouilles*, 153 et la scolie.

5. *Oiseaux*, 1373. Voy. toute la scène.

6. Phérécrate, fragment cité, 8-13.

7. Plutarque, *Gloire des Athéniens*, c. 5.

fragments qui nous permettent de nous faire une opinion, il faut se borner à rassembler ces jugements sans les accepter pour définitifs. Kinésias paraît en avoir ressenti très vivement l'offense; il chercha même à s'en venger en faisant rendre des décrets qui devaient diminuer l'éclat des représentations comiques [1].

Ce que Mélanippide et Kinésias avaient fait pour le dithyrambe, Phrynis semble l'avoir fait pour le nome [2]. D'abord adonné à l'art de la flûte, il devint cithariste sous l'influence et par les leçons d'un certain Aristoclidès, qui descendait, dit-on, de Terpandre et qui avait gardé ses traditions [3]. Novateur décidé, il modifia si profondément l'ancien nome et le rendit si moderne, qu'il passa plus tard pour le père d'un art nouveau [4]. Il concourut avec Timothée vers le milieu de la guerre du Péloponnèse et fut vaincu par lui [5]; mais vers le même temps, il remportait le prix au concours des Panathénées sous l'archontat de Callias, probablement en 412 [6]. Sur ses innovations techniques, nous sommes mal renseignés. Proclus dit qu'il mêla aux hexamètres des vers lyriques libres (ἀπολελυμένα) [7]. Selon Plutarque, il

1. Scol. Aristoph. *Grenouilles*, 253 : 'Επραγματεύσατο κατὰ τῶν κωμικῶν ὡς εἶεν ἀχορήγητοι. 404 : Χρόνῳ δ' ὕστερον οὐ πολλῷ (peu après 405) καὶ καθάπαξ περιεῖλε Κινησίας τὰς χορηγίας. Strattis, ajoute le même scoliaste, fit contre lui une comédie où il l'appelait Χοροκτόνος « le meurtrier des chœurs. »

2. Phanias d'Erèse (dans Athénée, XIV, p. 638) cite les nomes de Phrynis à côté de ceux de Terpandre comme des modèles du genre ; Plutarque, *De Musica*, c. 30 : 'Η κατὰ Τέρπανδρον κιθαρῳδία καὶ μέχρι Φρύνιδος ἡλικίας παντελῶς ἁπλῆ τις οὖσα διετέλει.

3. Suidas, Φρῦνις.

4. Ibid. : 'Εκαινούργησε κατακλάσας τὴν ᾠδὴν παρὰ τὸ ἀρχαῖον. Et plus haut : Ὃς ἐδόκει πρῶτος κιθαρίσαι παρ' 'Αθηναίοις.

5. Plutarque, *Manière de se louer sans exciter l'envie*, c. 1.

6. Suidas pass. cité. Il y a eu trois Callias archontes éponymes au vᵉ siècle, en 465, 412 et 406. Mais il paraît résulter de l'énumération de Phérécrate que Phrynis était plus jeune que Kinésias ou tout au plus son contemporain. Il s'agit donc du Callias de 412.

7. Proclus, *Chrestomathie*, 349, 8 Gaisford.

fit usage d'une cithare à neuf cordes, ce qui lui valut à Sparte une pénible humiliation ; l'éphore Ecprépès en fit couper deux avec la hache [1]. Aristophane le cite comme l'inventeur d'inflexions de voix molles et efféminées [2]. Selon Phérécrate, dans le passage comique déjà cité, il inventa, en fait de musique, « une sorte de trombe » (ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλών τινα), et, bouleversant tout, « il obtint douze modes avec sept cordes [3] ». Cette sorte de trombe, suivant une explication ancienne, n'était autre chose que le tumulte du nouveau chant citharédique [4]. Malgré cette vive critique, Phérécrate lui-même rendait justice au mérite de Phrynis. Rien absolument de son œuvre n'est venu jusqu'à nous.

C'est à l'année 398 que Diodore de Sicile rapporte le plus grand éclat du dithyrambe nouveau. « En cette année, dit-il, les plus célèbres poètes dithyrambiques se montrèrent dans toute leur gloire, Philoxène de Cythère, Timothée de Milet, Télestès de Sélinonte, Polyidos, qui fut habile à la fois dans la peinture et dans la musique [5]. » Une mention aussi précise semble faire allusion à un fait aujourd'hui oublié, probablement à un concours. En tout cas, elle détermine une date qui est intéressante.

Timothée, fils de Thersandre, naquit à Milet en 447 [6]. C'est donc seulement vers 420 qu'il dut commencer à se faire connaître. Il mourut en 357, à 90 ans. Cette longue vie d'artiste fut une des plus glorieuses que la

1. Plutarque, *Agis*, c. 10.
2. *Nuées*, 971 avec la scolie. Cf. Pollux, IV, 66.
3. Phérécrate, fr. 145 Kock.
4. Bekker, *Anecdota*, 63, 27 : Στρόβιλος... ἐπὶ ᾠδῆς κιθαρῳδικῆς πολὺν ἐχούσης τάραχον.
5. Diodore, XIV, 46, 6.
6. Marbre de Paros, 88. Si l'on accepte le témoignage de Suidas (Τιμόθεος) qui le fait mourir à 97 ans, il serait né en 454.

Grèce ait vues. Allant de concours en concours, il fit entendre ses compositions musicales à Athènes, à Sparte, en Macédoine, et sans doute dans presque toutes les grandes villes de la Grèce et de l'Asie mineure [1]. Ses innovations techniques sont mal définies [2]. Suidas les résume en disant qu'il amollit l'ancienne musique [3], reproche vague, adressé, comme nous l'avons vu, à tous les poètes lyriques de ce siècle. On raconte que, après lui avoir entendu jouer l'*Enfantement de Sémélé*, le sénat de Sparte ordonna que les rois et les éphores le réprimanderaient et feraient détruire les cordes supplémentaires qu'il avait ajoutées à sa lyre [4]. Quand Pausanias, au second siècle de notre ère, visita Lacédémone, on montrait encore dans la Skias l'endroit où la lyre condamnée avait été suspendue [5]. Timothée avait composé des nomes citharédiques, qui furent réunis en dix-huit ou dix-neuf livres, formant un ensemble de 8000 vers, et, en outre, cinquante-sept odes (προοίμια), vingt-et-un hymnes, dix-huit dithyrambes, sans parler d'autres poésies moins importantes [6]. Ce fut surtout dans le nome qu'il excella; il y fut le continuateur de Phrynis, qu'il vainquit dans un concours [7]. Mais le nome, tel qu'il

1. Alexandre l'Étolien dans Macrobe, *Saturn.*, XXII, 5; détail intéressant sur le concours qui eut lieu à Ephèse à propos de la consécration du temple d'Artémis.

2. Nicomaque (*Harmon.* II, 35 Meibom) dit que Timothée ajouta une onzième corde à la lyre; Suidas parle de la dixième et de la onzième; le premier décret du sénat de Sparte mentionne aussi onze cordes; mais Pline (*Hist. natur.* VII, 204) n'en connait que neuf; enfin Phérécrate, dans le fragment cité, attribue douze cordes à la lyre de Timothée. Ce dernier témoignage, qui est d'un contemporain, me paraît celui qu'il faut préférer.

3. Suidas, Τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἐπὶ τὸ μαλακώτερον μετήγαγεν.

4. Boèce (*Instit. music.* I, 1) cite le texte même du décret. Ce texte est considéré généralement comme faux, mais il peut avoir été fabriqué par un homme bien informé des faits.

5. Pausanias, III, 12, 10.

6. Suidas, Τιμόθεος.

7. Aristote, *Métaphys.* II, 1, 993 B : Εἰ μὲν γὰρ Τιμόθεος μὴ ἐγένετο,

l'entendait, différait à peine du dithyrambe, puisqu'il y avait introduit un chœur[1] : il n'est pas surprenant qu'il ait pu cultiver à la fois l'un et l'autre genre et réussir dans tous les deux.

Le trait caractéristique de son art, c'était une sorte de réalisme qui manquait parfois de mesure dans l'imitation. En composant l'*Enfantement de Sémélé,* il avait essayé de reproduire par la poésie et la musique les plaintes de la mère donnant le jour au jeune Dionysos. On connaît le mot expressif d'un des auditeurs de la pièce : « Si Sémélé eût enfanté un mercenaire au lieu d'un dieu, quels cris aurait-elle donc poussés[2] ? » Dans un autre morceau, dont le titre est incertain, il avait imité un orage : un certain Dorion disait à ce propos, pour marquer l'impuissance de la musique à traduire ce genre d'effets, qu'en regardant une marmite qui bout, on pouvait voir une bien autre tempête [3]. Il résulte de là que Timothée poussait jusqu'à l'abus la recherche des effets nouveaux et violents. Son *Artémis* qu'il chanta lui-même sur le théâtre d'Athènes, commençait par un curieux entassement d'épithètes rares, qui devaient à la fois étonner l'esprit par leur audace et l'oreille par leur consonnance [4]. Ces défauts étaient d'ailleurs com-

πολλὴν ἂν μελοποιίαν οὐκ εἴχομεν· εἰ δὲ μὴ Φρῦνις, Τιμόθεος οὐκ ἂν ἐγένετο. — Plutarque, *Manière de se louer,* c. 1. Il se vantait lui-même de ce triomphe avec une grâce naïve dans des vers que Plutarque a tort de blâmer : « Ta félicité fut grande, ô Timothée, lorsque le héraut vint dire : Timothée de Milet a vaincu le fils de Canops, le maître des souples mélodies ioniennes. »

1. Clément, *Stromat.* I, 308 : Νόμους πρῶτος ᾖσεν ἐν χορῷ καὶ κιθάρᾳ Τιμόθεος.

2. Athénée, VIII, 352 A.

3. Athénée. VIII, 338 A.

4. Plutarque, *Lecture des poètes,* 4 : Μαινάδα, θυιάδα, φοιβάδα, λυσσάδα. Kinésias, présent à la représentation, s'écria plaisamment en entendant ce début : « Voilà bien la fille que je te souhaite! » C'était le mot d'un rival, mais aussi d'un Athénien qui sentait ce qu'il y avait là d'affecté et de redondant.

pensés par de hautes qualités : le mouvement, la passion, l'élan associé parfois à la grandeur. Le nome patriotique intitulé les *Perses*, qui semble avoir été composé vers le temps où Agésilas combattait en Asie, resta populaire en Grèce comme une des plus belles œuvres du lyrisme. Aristote, dans sa *Poétique,* y voit un modèle de cette sorte d'imitation qui embellit son objet [1]. Deux siècles après Timothée, on le jouait encore en Arcadie, et un beau vers, qui désignait sans doute Thémistocle, y devint une occasion de triomphe pour Philopœmen : « C'est lui, disait le poète, qui a fait cette liberté glorieuse, noble parure de l'Hellade [2]. » Deux autres vers du même nome, empreints tous deux d'une gravité forte et d'un sentiment élevé, nous sont restés. « Honore la honte généreuse, car elle prête sa force à la vertu dans le choc des lances [3]. » Et encore : « C'est Arès qui est notre maître : quant à l'or, la Grèce ne le craint pas [4]. » Un autre fragment, à la fois brillant et hardi, nous montre en Timothée un poète qui avait conscience de la nouveauté de son art et qui en était fier :

« Je ne chante pas ce qu'on a chanté au temps passé. La nouveauté, c'est la puissance. Maître nouveau, Zeus est roi du monde ; aux jours anciens, Cronos avait l'empire. Loin de nous la Muse du vieux temps [5]. »

Outre les pièces lyriques ci-dessus mentionnées, trois de ses compositions nous sont connues par leurs titres

1. Aristote, *Poétique*, c. 2. Le sens du passage, bien que diversement interprété, ne me paraît pas douteux. Aristote oppose le nome des *Perses*, de Timothée, qui était une sorte de tragédie lyrique, au *Cyclope* de Philoxène, dithyrambe qu'il compare implicitement à une comédie.

2. Plutarque, *Philopoemen*, c. 11. Fr. 8 Bergk.

3. Id., *Lecture des poètes*, c. 11. Fr. 9 Bergk.

4. Id., *Agésilas*, c. 14. Fr. 10 Bergk.

5. Athénée, III, 122 D. Bergk, fr. 12.

ou par quelques vers subsistants : le *Cyclope*, *Niobé* et *Ulysse*. C'étaient donc de vieux sujets que traitait Timothée ; seule, la manière de les faire valoir était neuve.

Son plus illustre rival fut le Péloponnésien Philoxène, fils d'Eulytidès. Né dans l'île de Cythère en 435, il mourut à Éphèse, âgé de 55 ans, en 380 [1]. Lorsqu'il était encore tout enfant, les habitants de Cythère ayant été réduits en esclavage par les Lacédémoniens, il fut acheté d'abord par un Lacédémonien, puis par le poète lyrique athénien Mélanippide, qui lui enseigna son art. Devenu célèbre à son tour, il se vit appelé en Sicile par Denys l'ancien, qui prit le pouvoir à Syracuse en 408. Mais Philoxène eut le tort de ne pas apprécier le talent poétique du tyran ; selon d'autres, il aima une femme que Denys aimait déjà. Il fut jeté aux Latomies, d'où il parvint à s'enfuir, se réfugia à Tarente, et se vengea de son ennemi en parodiant son amour dans le *Cyclope* [2]. Un fragment du *Tritagoniste* d'Antiphane atteste combien il fut en faveur auprès du public athénien : « Certes, disait un des personnages de la pièce, c'est bien le premier des poètes que Philoxène. Il a des termes qui ne sont qu'à lui, des mots tout neufs, et cela constamment. Quant aux mélodies, avec quel art il sait les varier et les nuancer ! C'était vraiment un dieu parmi les hommes ; il savait la vraie musique [3]. » Suidas lui attribue vingt-quatre dithyrambes et en outre un poème dont il ne définit pas le genre, qui contenait la généalogie des Éacides [4]. Nous connaissons de nom ses *Mysiens* [5] ; mais son œuvre la plus célèbre était le *Cyclope*.

1. Suidas, Φιλόξενος. Marbre de Paros, 82. Cf. Hésychius, Δουλῶνα.
2. Suidas, Ἄπαγέ με, Εἰς λατομίας, Φιλοξένου γραμμάτιον. Schol. Aristoph. *Ploutos*, 290. Diodore de Sicile, XV, 6. Cf. Hermésianax, fr. 2, v. 69 Bergk. Élien, *Hist. variée*, XII, 44. Athénée, I, v, 7.
3. Antiphane, f. 126 Didot (209 Kock).
4. Suidas, Φιλόξενος.
5. Aristote, *Politique*, VIII, 7, 9.

Aristophane en a parodié une scène dans un passage de son *Ploutos* [1]. C'était un véritable drame. Le poète avait pris pour sujet l'amour du cyclope Polyphème pour Galatée; il y avait mêlé l'aventure d'Ulysse et de ses compagnons, racontée au IX[e] livre de l'*Odyssée* et déjà donnée au théâtre par Euripide dans un drame satyrique. On y voyait sur la scène le Cyclope, portant une besace pleine de fruits sauvages : il était censé mener son troupeau au pâturage en jouant de la cithare [2]; on entendait ses plaintes, dont il nous reste encore quelques mots :

« O charmant visage, ô boucles d'or de Galatée, voix enchanteresse, fleur d'amour... [3] »

Dédaigné par la nymphe, il essayait de la dédaigner à son tour, et il chargeait les dauphins d'aller lui dire au fond de la mer qu'il était guéri de sa passion, grâce aux Muses [4]. Ulysse avait aussi son rôle dans ce drame lyrique. D'abord épouvanté de son malheur, il s'écriait :

« Avec quel monstre la fortune m'a-t-elle enfermé dans cet antre [5]. »

Puis, dans un dialogue dramatique, le Cyclope lui disait :

« Tu as sacrifié ; tu seras sacrifié à ton tour [6]. »

Si courts que soient ces fragments, ils nous donnent du moins une idée assez nette de ce qu'était alors le dithyrambe. On comprend, en les étudiant, que Philoxène

1. Aristophane, *Ploutos*, 290 et suiv.
2. Aristoph., pass. cité, scolies.
3. Philoxène, fr. 8 Bergk.
4. Scol. Théocrite, XI, 1. Cf. Philodème, *De Musica* (vol. Hercul I, 15). Fr. 9 Bergk.
5. Zénobius, V, 45.
6. Suidas, Ἔθυσας, ἀντιθύσῃ. Fr. 10 Bergk.

ait pu être qualifié parfois de poète tragique [1]. Toutefois ce genre de représentation touchait presque autant au drame satyrique qu'à la tragédie proprement dite, et cela explique pourquoi Aristote oppose le *Cyclope* de Polyxène aux *Perses* de Timothée [2]. Une autre œuvre célèbre de Polyxène était le *Banquet*, dont la popularité est attestée par Aristote[3]. Il nous en reste d'importants fragments, dont l'authenticité a été mise en doute par Athénée, mais défendue de nos jours[4]. C'est une longue description en vers dactyliques, qui montre bien vivement à quel point la poésie était alors subordonnée à la musique. Si incertain que soit encore le texte, il n'est pas téméraire d'affirmer que la valeur des pensées y est à peu près nulle. C'est un assemblage habile de mots nouveaux, de composés sonores, de périphrases étranges, qui caressent l'oreille et amusent l'imagination ; une mélodie, d'un caractère familier et fantaisiste, donnait sans doute à ces énumérations un agrément qui aujourd'hui leur fait absolument défaut. Le *Banquet* fit au poète une réputation de gourmet, dont nous retrouvons le témoignage dans les anecdotes des biographes et même dans les fragments de la comédie [5]. Cela est pour nous de peu d'intérêt. Ce qui importe, c'est de noter la célébrité durable de Philoxène. Ses dithyrambes figu-

1. Scoliaste d'Aristophane, *Ploutos*, 290 : Διθυραμβοποιὸν ἢ τραγῳδοδιδάσκαλον. Un passage obscur du *De Musica* de Plutarque (c. 30) pourrait faire croire que Philoxène, le premier, introduisit dans le dithyrambe des airs (μέλη) chantés par des solistes.

2. Aristote, *Poétique*, c. 2.

3. Aristote, dans Athénée, I, p. 7.

4. Athénée, IV, 146 ; cf. I, p. 5. Consulter sur cette question Bergk. *De reliq. comœd. atticæ*, p. 212 et suiv.

5. On confondit le poète, volontairement ou non, avec divers homonymes, tels que le poète Philoxène de Leucade et un autre Philoxène, fils d'Eryxis. Aujourd'hui ces confusions sont devenues pour nous inextricables ; voir Athénée, I, c. 8, 9, 10, 11, et surtout VII, 241, passage où sont cités de curieux vers du poète comique Machon d'Alexandrie, contemporain de Ptolémée Évergète.

raient parmi les chefs-d'œuvre qu'Alexandre se fit adresser dans la haute Asie par le ministère d'Harpalos [1] ; et Polybe rapporte que les Arcadiens, longtemps après, représentaient sur leurs théâtres, aux fêtes de Dionysos, les poèmes lyriques de Philoxène avec ceux de Timothée [2].

Au-dessous de ces maîtres de l'art, nous ne ferons que nommer ici Kydias, Télestès d'Argos, Polyidos le sophiste, auteur à la fois de tragédies et de dithyrambes, enfin Castorion de Soles, qui composa un *Hymne à Dionysos* pour célébrer Démétrius de Phalère, nommé archonte. Les quelques fragments qui nous restent de ces divers poètes ne méritent pas de mention particulière.

Il faut ajouter qu'à côté des poètes dithyrambiques de profession, plusieurs des hommes éminents du ve et du ive siècle ont composé des dithyrambes d'occasion. Parmi ceux-ci, nous devons citer Timocréon de Rhodes, l'adversaire acharné de Thémistocle, et le poète tragique Ion de Chios ; il a été question de l'un et de l'autre précédemment [3]. Ajoutons à leurs noms celui du célèbre Diagoras de Mélos, expulsé d'Athènes en 415 pour s'être moqué des mystères d'Éleusis : il est curieux que le seul fragment subsistant des poésies de cet homme, qui passait pour athée, soit un hommage à la puissance divine [4].

Ce que nous venons de dire explique assez pourquoi la poésie lyrique touchait à sa fin. Associée à la musique, elle s'était laissée peu à peu subjuguer par elle, au point de perdre tout ce qui faisait sa valeur propre. Dès qu'elle fut résignée à n'être plus qu'un agence-

1. Plutarque, *Alexandre*, c. 8.
2. Polybe, IV, 20, 9.
3. Sur Timocréon, t. II, p. 367; cf. Ahrens, *De dialecto dorica*, p. 477. Sur Ion de Chios, voy. ci-dessus, ch. VII.
4. Philodème, Περὶ εὐσεβείας, p. 85 Gomperz.

ment de mots brillants et sonores, elle cessa de mériter l'attention, et les hommes de quelque mérite la dédaignèrent.

III

Les autres genres lyriques, durant cette période, n'ont vraiment pas d'histoire. Ils vivent sans éclat et ils sont représentés pour nous par un si petit nombre d'œuvres à peine connues qu'il est impossible d'en suivre l'évolution. Toutefois il ne serait pas bon de les passer tout à fait sous silence ; car le peu que nous en savons complète le tableau de la vie poétique d'Athènes dans ces deux siècles.

Le chant religieux, le péan notamment, ne pouvait être dédaigné, tant que la croyance antique subsistait dans les esprits. Il semble que le dieu médecin Asclépios et sa compagne Hygiée, avaient gardé tout particulièrement en ce temps le don d'inspirer la poésie lyrique. Le besoin d'échapper à la souffrance, l'effroi de la mort et des longues douleurs, le cri du malade vers celui qui guérit, voilà le principe de ces chants. Mais s'ils naissaient du fond sombre de la misère humaine, ils s'embellissaient, comme les autres, aux rayons de la vie. La Grèce n'a pas connu de poésie lyrique sans joie et sans espérance. Sophocle avait composé, nous ne savons pas au juste en quelle circonstance, un péan *à Asclépios* qui resta en usage bien des siècles après lui [1]. Une allusion de Philostrate donne lieu de croire qu'il en fit un autre pour apaiser des vents défavorables et persistants [2]. Il ne nous reste rien de cette seconde œuvre, mais quelques vers mutilés de la première ont été retrou-

1. Suidas, Σοφοκλῆς. Philostrate, *Vie d'Apollonius*, III, 17. Lucien, *Éloge de Démosth.* c. 27, cite un autre péan au même dieu, du poète Isodème de Trézène.

2. Philostrate, *Vie d'Apollon.*, VIII, 8.

vés à Athènes dans des fouilles près de l'Asclépiéon [1]. Socrate avait composé aussi un péan à Apollon [2]. On peut en rapprocher naturellement le *Péan à Hygiée*, du poète d'ailleurs inconnu Ariphron de Sicyone [3]. C'est une œuvre qui ne manque ni de grâce ni d'élégance dans sa brièveté :

« Hygiée, vénérable entre les divinités, qu'il me soit donné de passer avec toi les jours qui me restent encore à vivre. Viens, bienveillante, habiter auprès de moi. S'il y a quelque douceur pour l'homme dans la richesse ou dans l'amour des enfants, dans la puissance royale qui fait de lui presque un dieu, ou encore dans ces objets de désir que nous cherchons à surprendre dans l'ombre aux filets d'Aphrodite, si quelque autre délice enfin, par une grâce des dieux, si quelque repos dans nos peines nous apparaît, c'est avec toi, bienheureuse Hygiée, que tout fleurit et rayonne dans le printemps des Charites ; sans toi, il n'est point au monde de bonheur. »

Un autre péan à la même déesse, composé par Likymnios de Chio, ne nous a été conservé qu'en partie [4]. Les fouilles de l'Asclépiéon d'Athènes ont prouvé combien ce genre de poésie était à la mode et à quels sentiments profonds il répondait. On a trouvé là plusieurs petits poèmes écrits sur la pierre en témoignage de reconnaissance. Sans y insister autrement, mentionnons au moins celui d'un certain Diophante du dème de Sphettos. Dans une plainte vive et familière, il suppliait le dieu de le guérir de la goutte dont il souffrait cruellement ; exaucé, il mit dans le temple, à côté de sa prière naïve, quatre vers de remerciement non moins naïfs [5].

1. Voy. Ἀθήναιον, V, 340 et Bergk, *Poet. lyr. græc.*, III, 248.
2. Platon, *Phèdre*, p. 60.
3. Athénée, XV, p. 702 A. Bergk, *o. c.* III, p. 596. La célébrité de ce péan semble attestée par ce fait qu'il a été retrouvé sur une pierre antique, CIG, I, 509 et CIA, III, p. 66.
4. Sextus Empir. XI, 49, 556 Bekker. On y retrouve mot pour mot trois des vers du péan d'Ariphron. Voir à ce sujet Bergk, *Poet. lyr. græc.* III, p. 595 et Rossbach, *Specielle Metrik*, 474.
5. Bergk, *Poet. lyr. gr.* III, p. 249.

Le genre des épinicies et des encomia ne pouvait guère disparaître non plus complètement, puisqu'il avait sa raison d'être dans la vanité. On cite, parmi les œuvres lyriques du ve siècle, un encomion d'Ion de Chios, adressé à un certain Scythiadès[1]. Un peu plus tard, la triple victoire d'Alcibiade aux jeux Olympiques fut célébrée par un épinikion que l'on attribue communément à Euripide[2]. Quelques autres indications éparses et fragmentaires attesteraient seulement, si on les rapprochait de celles-là, la persistance de cette poésie de louange. Bien qu'elle soit perdue pour nous, nous devinons aisément de quoi elle vivait encore et pourquoi elle touchait à son déclin. Fidèle à une longue tradition et riche en modèles de toute sorte, elle devait être plus facile que toute autre, mais aussi plus banale.

On comprend aisément qu'en ce temps, où les relations de société devinrent pour tous les hommes de loisir un des principaux agréments de la vie, les formes de poésie qui en dépendent étroitement aient dû jouir d'une faveur marquée. Les réunions d'amis, les banquets surtout offraient d'excellentes occasions à une poésie familière, lyrique par le sentiment personnel, mais voisine de la simple conversation par la légèreté spirituelle du ton. Autant cette poésie a dû être abondante, autant elle était éphémère par sa nature même. Voilà pourquoi, aujourd'hui, nous l'entrevoyons plutôt que nous ne la connaissons réellement.

A cette classe d'œuvres élégantes, on peut rattacher d'abord certaines compositions d'une fantaisie fine et neuve, telles que devait être par exemple l'hymne d'Ion de Chios *à l'Occasion* (εἰς Καιρόν); puis quelques-unes de ces vives chansons de table, de ces scolia, d'origine et

1. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 256.
2. Ibidem, p. 266.

de date incertaines, que nous trouvons cités çà et là [1]. Ce sont des couplets très courts, d'une allure preste et dégagée, tout en petits membres logaédiques, qui renferment ou un souvenir patriotique, ou un bon conseil, ou une pensée moqueuse, ou simplement une brève échappée de sentiment; parfois un apologue ésopique, résumé en quelques mots :

« Le crabe dit ainsi — quand il tint le serpent dans ses pinces : — Il faut qu'un ami soit droit, — et qu'il n'ait pas de pensées tortueuses [2]. »

L'éloge d'Harmodios et d'Aristogiton est un sujet préféré, qui revient souvent sous diverses formes.

« Votre gloire subsistera toujours sur la terre, — chers Harmodios et Aristogiton, — parce que vous avez tué le tyran, — et donné aux Athéniens l'égalité devant la loi [3]. »

Un des bons morceaux en ce genre est le scolion, malheureusement altéré, du crétois Hybrias [4] :

« J'ai un grand trésor, qui est ma lance et mon épée, et le beau bouclier dont je me couvre ; c'est avec cela que je laboure, avec cela que je moissonne, c'est avec cela que je foule aux pieds le vin délicieux de la vigne ; c'est cela qui fait de moi le maître dans ma maison. — Ceux qui n'osent pas tenir la lance et l'épée ni le beau bouclier pour se couvrir, tous, tremblants et fléchissant le genou, me saluent comme leur maître et m'appellent le grand roi. »

Mais le chef-d'œuvre de cette classe de poésies est incontestablement l'hymne célèbre d'Aristote *à la Vertu* [5]. Composé vers 345, après la mort toute récente d'Hermias d'Atarnée, qui avait été l'un des meilleurs amis du grand philosophe, ce chant, comme l'a remarqué Athénée, est

1. Sur l'histoire et les formes du scolie, voir plus haut, t. II, p. 211.
2. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, III, p. 648.
3. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, III, p. 647, fr. 12; cf. fr. 9, 10, 11.
4. Athénée, XV, 695 F. Bergk, même ouv., p. 651.
5. Athénée, XV, 695 A. Bergk, II, p. 360.

bien une sorte de scolion. Il procède d'un sentiment touchant et d'une idée élevée :

« Vertu, objet des efforts de la race mortelle, but glorieux où tend la vie, c'est pour ta beauté, noble vierge, que la mort même est recherchée dans l'Hellade et qu'on y supporte la dure fatigue de l'énergie indomptable. Ton charme jette les âmes dans un amour immortel, plus puissant que l'or et que les voluptés et que le sommeil aux doux regards. C'est pour toi que le fils de Zeus, Héraclès, et les jeunes héros nés de Léda ont tant souffert, voulant par leurs actes dire hautement ta puissance. Pleins des désirs que tu excites, Achille et Ajax descendirent aux demeures d'Hadès ; et voici encore que, pour ta beauté bien-aimée, le fils d'Atarnée, lui aussi, a renoncé aux clartés du jour. Qu'il soit donc chanté pour ce qu'il a fait, qu'il devienne immortel, grâce aux Muses, filles de Mnémosyné, qui honorent Zeus hospitalier et les faveurs d'une amitié inviolable [1]. »

Parmi les représentants de la poésie lyrique familière durant la période attique, une place doit être réservée aussi à l'arcadien Kerkidas de Mégalopolis, contemporain de Philippe de Macédoine et auteur de *Méliambes* ou chants iambiques, dont il nous est resté une quinzaine de vers [2]. Kerkidas fut un législateur et un homme politique [3]; auxiliaire du parti macédonien, il a été flétri par Démosthène [4]. C'était un admirateur enthousiaste d'Homère [5]. Ses méliambes ont dû être des chansons morales, où l'exhortation prenait plus ou moins le ton moqueur de la satire. Le plus curieux de ses fragments est formé de cinq vers relatifs à la mort de Diogène [6] :

1. J'ai traduit sur le texte de Bergk; quelques-unes des restitutions sont fort incertaines.

2. Bergk, *Poet. lyr. gr.* II, p. 513.

3. Et. de Byzance, Μεγάλη πόλις ; Polybe, XVII, 14.

4. *Couronne*, p. 324 Reiske, 555 Weil.

5. Eustathe, *Iliade*, II, p. 263, 35; Photius, *Biblioth.* p. 151 ; Élien, *Hist. var.* XIII, 20.

6. Diog. Laërce, VI, 76. Il y a un jeu de mots intraduisible sur *Diogène* et *fils de Zeus*.

« Tout autre fut naguère l'homme de Sinope, — porteur de bâton, vêtu du manteau double, nourri de vent, — qui s'en alla un jour en serrant ses lèvres sur ses dents — et en gardant sa respiration. — Ce Diogène était vraiment — un fils de Zeus et un chien céleste. »

IV

La forme par excellence de la poésie familière, alors comme dans la période précédente, c'était l'élégie. Nous savons qu'elle fut cultivée, au ve et au ive siècle, par un grand nombre de poètes. Archélaos et Mélanthios, contemporains de Cimon, l'avaient célébré dans des poèmes de cette forme, que Plutarque semble avoir connus [1]. Eschyle composa des élégies ; nous avons mentionné ailleurs celle qu'il fit, en concurrence avec Simonide, sur les morts de Marathon. Pour Ion de Chios, l'élégie n'était guère, à en juger par les fragments subsistants, qu'une élégante exhortation à la gaieté du festin [2]. Sophocle s'exerça dans le même genre, et nous ne pouvons douter qu'il n'y ait excellé, tant il y avait de convenance intime entre ce genre et la nature de son génie [3]. A défaut d'élégies proprement dites, de petits groupes de vers (ἐπιγράμματα), plus ou moins authentiques, nous ont été conservés sous les noms de beaucoup des hommes illustres de ce temps [4]. On voit figurer là Euripide, Thucydide, Alcibiade, Agathon, Iophon, Socrate, Platon, Simmias de Thèbes, Zeuxis, Parrhasios, Praxitèle, Astydamas, Philiscos, Aphareus fils d'Isocrate, Speusippe, Aristote, Ménandre. N'insistons pas autrement sur des œuvres

1. Plutarque, *Cimon*, c. 4.
2. Bergk, *Poet. lyr. gr.* II, p. 251.
3. Ibid., p. 243.
4. Nous renvoyons d'une manière générale aux notices de Bergk, dans le tome II de ses *Poetæ lyrici græci*.

d'origine aussi incertaine et en tout cas de si petite importance : il nous suffira de distinguer ici trois ou quatre poètes qui ont plus de titres que les autres à représenter l'élégie de la période attique.

Il nous est resté quelques fragments des élégies d'un certain Dionysios surnommé *Khalcous* (*d'airain*)[1]. Il fut le premier à composer des distiques dans lesquels le pentamètre précédait l'hexamètre; innovation manifestement contraire à la vraie nature de ce groupe métrique et qui trahit le désir de la nouveauté à tout prix. Les quelques vers qui nous restent de lui sont presque tous fort obscurs; mais ils ont le mérite de nous faire sentir vivement ce qu'était alors l'élégie : l'auteur n'est qu'un bel esprit de société, qui cherche à faire valoir des riens par des expressions ingénieuses.

Événos de Paros eut un tout autre mérite. Bien qu'il y ait quelque confusion dans les renseignements que nous possédons sur lui[2], il est à peu près sûr qu'il naquit vers 460[3]. Poète et sophiste à la fois, il était dans tout l'éclat de sa réputation au temps de la guerre du Péloponnèse. Il dut mourir dans les premières années du IVe siècle, peu de temps après Socrate[4]. Il nous reste, sous son nom, une vingtaine de vers élégiaques et deux hexamètres. Ces deux derniers proviennent d'une composition dont il est impossible aujourd'hui de définir le caractère. Quant aux distiques, ils appartenaient certai-

1. Une expression de lui est citée par Aristote, *Rhétor.* III, 2; ce qui prouve qu'il jouissait de quelque réputation au temps où le philosophe écrivait.

2. Sur la fausse distinction qui a été faite entre deux Evénos, voir plus haut t. II, p. 137 et suiv.

3. Georges le Syncelle (I, 484) dit qu'il était connu en ce temps, ce qui est contredit par le témoignage de Platon (*Phédon*, p. 60; *Apologie*, p 20; *Phèdre*, p. 261 A). Il est probable que, dans la chronique de Syncelle, ἐγνωρίζετο a été écrit par erreur pour ἐγένετο.

4. *Phédon*, p. 61 B.

nement à des élégies familières qui ont dû être récitées ou chantées entre amis autour d'une table hospitalière. Événos s'y révèle comme un homme du meilleur ton[1], dont la poésie a plus de grâce et de finesse que d'essor. Il aime à moraliser; et il le fait, quoique compatriote d'Archiloque, avec une élégance discrète, qui est vraiment attique. Il connaît le monde où l'on cause, et il signale spirituellement les défauts désagréables qu'il y a rencontrés[2].

« Contredire à tout propos, indifféremment, est un usage très commun; mais contredire quand il faut, voilà qui est plus rare. A ceux qui disputent toujours il suffit de répondre, selon le vieux proverbe: — Garde ton opinion, je garde aussi la mienne. — Quant aux hommes de sens, le plus prompt moyen de les persuader, c'est d'avoir raison; car ceux-là se laissent volontiers instruire. »

Beaucoup de ces pensées morales étaient anciennes, quelques-unes même proverbiales; le proverbe convenait à l'élégie comme à la conversation. Mais Événos savait rajeunir de vieilles observations en leur donnant, sous l'influence de la philosophie contemporaine, un sens plus fin ou plus profond.

« A mon avis, ce n'est pas une des moindres parties de la sagesse que de bien discerner ce qu'est un homme[3]. »

« Souvent la colère dévoile un secret qui se cachait dans l'âme, elle est plus indiscrète encore que la folie[4]. »

On peut relever même, dans ses fragments, une pensée toute socratique :

« Unir l'audace à la sagesse, c'est un grand avantage; isolée, l'audace est nuisible et elle produit le mal[5]. »

1. Τὸν κάλλιστον Εὔηνον, dit Platon.
2. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 269.
3. Bergk, *P. lyr. g.*, II, p. 270, fr. 3.
4. Ibid., fr. 5.
5. Ibid., fr. 4.

Avec ces qualités, Événos devait se faire une sorte d'autorité de moraliste mondain. C'est ce qui explique pourquoi Aristote le cite à plusieurs reprises et pourquoi il lui emprunte même des choses que d'autres avaient dites avant lui. En les redisant après eux, Événos se les était appropriées [1]. Si le recueil de ses élégies nous était resté, il ne serait pas sans intérêt de le placer à côté du *Banquet* de Xénophon, l'un et l'autre ouvrage représentant assez bien ce qu'était alors la bonne société d'Athènes.

Critias le tyran, dont nous avons déjà parlé à propos de la tragédie [2], fut aussi un poète élégiaque. Il avait composé en distiques un recueil d'élégies intitulé *les Républiques* (Πολιτεῖαι) [3]. Nous en possédons deux fragments, l'un de quatorze vers, l'autre de vingt-huit, qui peuvent nous donner quelque idée de l'ensemble. Dans le premier, le poète énumère les inventions qui font honneur à l'industrie ou au goût des divers peuples, et il finit par vanter la céramique athénienne. Dans le second, il oppose à l'abus du vin, qui était alors de mode dans les repas à Athènes, l'usage plus discret qu'on en faisait à Sparte. A en juger par ces deux morceaux, le recueil devait comprendre un nombre plus ou moins

1. Il n'y a donc aucune raison de retrancher à Théognis et d'attribuer à Évónos, comme l'a fait Bergk, trois morceaux assez étendus qui figurent dans le recueil de Théognis (v. 467 sqq.; 667 sqq.; 1335 sqq.). Le premier de ces morceaux contient un vers qu'Aristote cite comme étant d'Évónos; Bergk en conclut que tout le morceau est d'Évónos, et, comme, dans ce morceau, figure le nom d'un certain Simonide, il lui attribue, par voie de conséquence, les deux autres passages où le même personnage est nommé. Toutes ces conjectures s'écroulent, si l'on remarque que le vers cité est un proverbe, et si on explique, comme je le fais, pourquoi Aristote, en le rapportant, allègue de préférence l'autorité d'Évónos. Cf. Leutsch, *Philologus*, XXX, 662 sqq.

2. Voir ci-dessus, chap. VIII, p. 376.

3. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 279. Cf. Lallier, *De Critiæ tyranni vita et scriptis*, Paris, 1875, p. 34 et suiv.

grand de pièces distinctes, dans lesquelles on passait en revue les mœurs, les usages, les inventions industrielles, peut-être aussi les lois et les institutions de divers peuples, grecs ou étrangers, probablement avec l'intention de les opposer à ceux d'Athènes. Ces élégies avaient donc un caractère tantôt descriptif, tantôt moral, quelquefois même légèrement satirique. On y devait sentir, à travers l'humeur frondeuse de l'aristocratie athénienne, ce goût d'observation critique qui se développait alors en Grèce, et probablement aussi le scepticisme hardi dont Critias était un des représentants. Le style des fragments n'a rien de très distingué. L'élégie, par sa nature même, côtoyait la prose, et elle avait toujours quelque chose de l'improvisation; les vrais poètes pouvaient tirer de là des grâces particulières ; les autres n'échappaient guère à une certaine vulgarité. — Outre ses *Républiques*, Critias avait composé des élégies de circonstance ; il nous en reste une dizaine de vers. Les plus intéressants sont ceux par lesquels il saluait le retour d'Alcibiade après l'exil, en rappelant qu'il était lui-même l'auteur du décret de rappel[1]. Nous avons enfin sous son nom un autre fragment en hexamètres dactyliques, dont l'authenticité est moins certaine; ce sont dix vers sur Anacréon, qui ont dû faire partie d'un développement historique, où l'auteur, passant en revue les plus célèbres poètes, rappelait leurs inventions et les appréciait[2]. C'était de la chronique ou de la critique versifiée; on peut douter que ce fût aussi de la poésie.

1. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 282. Noter, dans le fragm. 3, l'emploi du vers iambique à la place du pentamètre dans le premier distique. C'est une fantaisie de poète de société, grand seigneur, qui se croyait tout permis et qui se moquait des règles avec une aimable désinvolture.

2. C'est là du moins la conjecture très vraisemblable de Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 283, note 10.

Le nom d'Antimaque de Colophon appartient bien plus à l'histoire de la poésie épique qu'à celui de la poésie élégiaque. Nous le retrouverons un peu plus loin. Toutefois il est impossible de ne pas mentionner ici le recueil de ses élégies, et surtout la composition célèbre sous le nom de *Lydé*[1]. Il nous en reste six fragments qui ne font pas ensemble neuf vers complets; mais les témoignages nous permettent de nous en former une idée. C'était en fait une sorte de poème épique sous forme élégiaque ; ce poème avait au moins deux ou trois livres. Antimaque, profondément affligé, dit-on, par la perte d'une femme nommée Lydé, qu'il avait aimée, cherchait dans ce poème à se consoler lui-même en rappelant ce que des héros illustres avaient souffert de l'amour [2]. L'expédition des Argonautes, nous ne savons trop pourquoi, y tenait une place considérable. Le mérite propre du poème nous échappe; mais l'érudition qui s'y étalait complaisamment se laisse encore deviner. Si Antimaque avait préféré à la forme épique celle de l'élégie, c'était peut-être justement afin de pouvoir intervenir plus librement dans le récit et y mêler, comme dans une sorte de libre causerie, ses souvenirs érudits et infiniment variés[3].

Quoi qu'il en soit, cette élégie, narrative ou descriptive, s'écartait sensiblement de la vraie élégie lyrique, de plus en plus envahie par la banalité. C'était en fait un genre nouveau, quelque peu artificiel, où ne se rencontrait plus cet accord intime de la forme et du fond,

1. Et. de Byzance, v. Δίστον, cite le livre II. Le livre III était peut-être cité par Suidas, v. Ὀργεῶνες, si la correction de Gaisford est vraie.

2. Plutarque, *Consol. à Apollon.*, p. 106 B. Cf. Hermésianax, *Leontion*, v. 41; Ovide, *Tristes*, I, 6, 1; Anthol. Palat., XII, 168 et IX, 63. Appréciation sévère de Callimaque dans le scoliaste de Denys le Périégète, p. 317, 21, Bernhardy; nous y reviendrons un peu plus loin.

3. Sur la *Lydé* d'Antimaque, cf. Couat, *La poésie Alexandrine*, p. 64.

qui avait été spontanément réalisé dans toutes les grandes créations du génie grec. Ce genre allait grandir pourtant et acquérir, durant la période alexandrine, une sorte de popularité auprès du public lettré.

V

A côté de l'élégie, une place doit être réservée, dans l'histoire de la littérature d'alors, à la poésie moqueuse, principalement à l'iambe, mais une très petite place. L'humeur satirique en ce temps s'épanche dans la comédie. Au ve siècle, pendant la brillante floraison de la comédie ancienne, les grands railleurs sont Cratinos, Eupolis, Aristophane et leurs rivaux. L'iambe proprement dit ne pouvait alors avoir qu'un bien faible retentissement, en comparaison de ces mordantes satires qui éclataient en plein théâtre aux Dionysies et aux Lénéennes. Pourtant il n'était pas entièrement abandonné. Un des poètes de l'ancienne comédie, Hermippos, avait composé deux recueils d'iambes, que l'on appelait, d'après leur forme métrique, les *Trimètres* et les *Tétramètres*. Les *Trimètres* sont cités trois fois, mais à propos de détails sans intérêt [1]. Les *Tétramètres* ne sont plus représentés pour nous que par quatre vers très altérés, dont deux sont à peine intelligibles, et par quelques mots qui ne le sont plus du tout [2]. Toutefois ces débris informes nous laissent encore entrevoir ce qu'était l'œuvre dans son ensemble. Voici les plus significatifs :

« En marchant ainsi, j'arrivai dans la terre des Kylicranes [3] ; j'y vis Héraclée, une fort jolie ville, par ma foi [4]. »

1. Scol. Aristoph. *Oiseaux*, 1150 et *Ploutos*, 701 ; Athén. III, 76 B.
2. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 505.
3. Les Kylicrânes, c'est-à-dire les hommes qui ont un crâne semblable à une coupe (Kylix).
4. Athénée, XI, 461 E.

Évidemment ces mots sont tirés d'un récit de voyage burlesque, plus ou moins imité des narrations légendaires d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Sous sa forme fantaisiste, ce récit était une satire. Nous en devinons le caractère agressif et presque cynique à travers l'obscurité de deux autres vers mutilés ; on y retrouve de nouveau le même verbe « Je vis », suivi d'un complément incertain, auquel s'appliquaient deux épithètes grossières, empruntées au vocabulaire de la plus mauvaise compagnie[1]. Les *Tétramètres* d'Hermippos se ressentaient donc du voisinage et de l'influence de la comédie. Comme elle, ils avaient besoin de l'ivresse pour excuse ; et sans doute ils devaient être récités ou chantés à la fin des joyeux banquets de la jeunesse athénienne, quand les têtes étaient échauffées, et quand Socrate n'y assistait pas.

Tout à côté de ce genre assez mal défini, il faut placer celui de la parodie. Déjà nous l'avons rencontré au théâtre, chez Épicharme d'abord, puis à Athènes chez un certain nombre de poètes de la comédie ancienne ou moyenne. En dehors de la comédie, il produisit alors, en renouvelant la tradition de la *Batrachomyomachie*, quelques œuvres d'une importance bien secondaire, mais qui semblent avoir obtenu quelque succès auprès du peuple athénien ou sicilien. Dans ce genre, deux hommes surtout eurent quelque renom, Hégémon de Thasos au ve siècle, et Eubéos de Parium au ive[2]. Le premier[3], connu sous le sobriquet de *Lentille* (Φακῆ), fut un contemporain de Cratinos. Son œuvre principale était une *Gigantomachie*, qu'il semble avoir récitée à Athènes devant le peuple, à la façon des rhapsodes. Athénée nous a conservé une vingtaine

1. Scol. Aristoph. *Guêpes*, 1169.
2. Athénée, XV, p. 698 A.
3. E. von Leutsch, *Hegemon von Thasos*, Philologus, 1855, p. 704.

d'hexamètres de lui, où il se met personnellement en scène, en racontant ses aventures dans des vers imités de ceux de l'*Iliade*. Eubéos de Parium fut surtout en faveur en Sicile. Deux fragments de lui, d'un vers chacun, nous font entrevoir le genre de scènes qu'il traitait en se servant des expressions et des tours homériques : c'est d'une part une querelle entre deux garçons de bains qui se jettent leurs baquets à la tête ; de l'autre, des invectives adressées par un potier à un barbier à propos d'une femme, qui rappellent celles d'Achille à Agamemnon à propos de Briséis. Tout cela était en somme assez misérable et ne paraît pas valoir l'honneur d'être étudié de plus près.

Le représentant le plus notable de la poésie satirique en ce temps fut le philosophe cynique Cratès de Thèbes [1]. Il était dans la vigueur de l'âge, selon Diogène Laërce, dans la 113e Olympiade (328-325) [2]. Célèbre dans l'histoire de la philosophie par le renoncement éclatant dont il fit preuve et aussi par l'étrangeté de sa vie, il appartient à celle de la poésie par ses iambes, ses hexamètres et ses élégies satiriques. Ses biographes nous disent qu'il entrait librement dans toutes les maisons, ce qui l'avait fait surnommer « l'ouvreur de portes » (θυρεπανοίκτην) [3]. Bien accueilli de tous, il réprimandait librement ceux qu'il trouvait en faute, mais sans amertume et avec une grâce spirituelle qui lui faisait pardonner sa franchise [4]. Les fragments de ses poésies répondent bien à l'idée que les témoignages anciens nous donnent de lui [5]. C'est de la morale sévère et gaie

1. Voy. la notice de Müllach, *Fragmenta Philosoph. Græcornm*, t. II, p. 331, Didot.
2. Diog. Laërce, VI. 87. Cf. Suidas, Κράτης.
3 Plutarque, *Propos de table*, II, 1, 6.
4. Julien, *Discours*, VI, p. 201 : Ἐπετίμα δὲ οὐ μετὰ πικρίας, ἀλλὰ μετὰ χάριτος.
5. Voy. Bergk, *Poet. lyr. gr.*, II, p. 364 et Müllach-Didot, *Fragm. philos. graecor.*, II, p. 333.

tout à la fois, de l'ascétisme en belle humeur. De ses *Iambes* il nous reste en tout dix-huit vers. Les plus curieux sont trois trimètres, de ceux qu'on appelait *boiteux* (χωλοί), empruntés à une série de préceptes ironiques qu'il avait intitulée l'*Éphéméride* :

« Compte à ton cuisinier dix mines (environ 1000 francs); à ton médecin, une drachme (1 franc); au flatteur, cinq talents (25, 000 francs); au conseiller, un peu de fumée; aux filles, un talent (5000 francs); au philosophe, trois oboles (0 fr. 45) [1]. »

Relativement à l'amour, voici ses conseils :

« Il y a un remède à l'amour, c'est la faim; si elle ne suffit pas, le temps. Si ta flamme résiste à l'un et à l'autre, en dernier recours accroche au mur une corde, pour te pendre [2]. »

Ses *Élégies* ressemblaient fort à ses *Iambes* pour le ton. L'une d'elles, dont l'empereur Julien nous a conservé onze vers [3], était une parodie d'une des plus célèbres élégies de Solon. Cratès suivait son modèle vers par vers, quelquefois sans y rien changer, plus souvent en l'appropriant à ses idées et en lui prêtant sa rude et cynique franchise :

« Brillantes filles de Mnémosyné et de Zeus Olympien, Muses de Piérie, prêtez l'oreille à ma prière. Donnez toujours la pâture à mon estomac, qui, de jour en jour, sans m'asservir à rien, m'a permis de vivre tout simplement... En outre, faites que je sois utile, non agréable, à mes amis. Les biens dont on parle, je n'en veux pas. Amasser, c'est un bonheur d'escarbot, c'est une opulence de fourmi, dont je n'ai aucune envie. La justice, voilà ma part, et avec cela une richesse facile à porter, facile à gagner, qui fasse honneur à la vertu. Si j'obtiens cela, j'essaierai de me rendre propices Hermès et les chastes Muses, non par des sacrifices dispendieux, mais par une pieuse offrande de vertu. »

1. Diog. Laërce, VI, 86. Fr. 15 Bergk.
2. Anthol. palat., IX, 497. Fr. 17 Bergk.
3. Julien, *Discours*, VI, 199 c. Fr. 1 Bergk.

Dans une autre élégie en forme d'hymne, il saluait, comme sa divinité préférée, la vie à bon marché (Εὐτέλεια) avec ce tour d'esprit ingénieux qui s'alliait chez lui à la fierté du philosophe :

« Salut, divine maîtresse, objet d'amour pour les sages, Eutéleia, fille de la glorieuse Tempérance, c'est toi qu'honorent par excellence tous ceux qui s'exercent à la justice [1]. »

Ses hexamètres, autant que nous pouvons en juger, étaient, sous forme de parodie, une glorification de la doctrine cynique aux dépens des autres doctrines contemporaines. Cratès y prenait pour texte divers passages de l'*Odyssée*, qu'il s'amusait à détourner de leur sens et qu'il adaptait à ses vues. Dans un voyage fictif chez les morts, imité de la Νέκυια d'Ulysse, il passait en revue quelques-uns des philosophes contemporains, pour se moquer d'eux.

« Je vis aussi Stilpon qui souffrait cruellement dans Mégare, où est, dit-on, la couche de Typhoeus; c'est là qu'il disputait, et ses amis se pressaient autour de lui; ensemble, ils poursuivaient la vertu selon la lettre, jusqu'à épuisement [2]. »

Le meilleur de ses fragments en ce genre, c'est celui où, suivant de près la description de la Crète dans l'*Odyssée* (XIX, 172), il dépeint la cité idéale du cynisme, qu'il appelle (Πήρη), c'est-à-dire *Besace*.

« Il est un pays appelé Πήρη, au milieu des flots sombres de l'orgueil, un beau pays fertile, entouré d'eau, et qui ne possède rien. Là n'aborde jamais ni le vain parasite, ni l'infâme débauché, lascif et provocant. L'île produit du thym et de l'ail, des figues et du pain sec. Aussi point de guerre entre les habitants pour s'en disputer les fruits; on n'y prend pas les armes pour un peu d'argent, on ne les prend pas pour la gloire [3]. »

1. Julien, *Discours*, VI, 199 A. Fr. 2 Bergk.
2. Diog. Laërce, II, 118. Fr. 4 Bergk.
3. Diog. Laërce, VI, 85. Fr. 7 Bergk.

Cette poésie provenait d'un sentiment sincère ; mais elle avait le tort, comme toute parodie, de se complaire dans une forme très artificielle. Toutefois la comédie ayant presque cessé alors de se moquer des ridicules, ce genre avait sa raison d'être. Nous le retrouverons dans la période alexandrine, et plus tard dans la période romaine, sous des aspects un peu différents, mais toujours identique au fond. Cratès est l'ancêtre de Timon, de Ménippe de Gadara et même de Lucien.

VI

L'épopée ne pouvait avoir, ni au ve, ni au ive siècle, une destinée aussi brillante que la poésie lyrique. Les habitudes d'esprit et les opinions qui prévalaient alors ne lui convenaient pas. Aux anciens héros avaient succédé les grands hommes ; à la mythologie, l'histoire et la philosophie ; à la naïveté primitive, le désir de savoir et l'art de raisonner. Rien de tout cela n'était épique. D'autre part, on ne savait peut-être pas encore assez se détacher du présent pour que l'épopée savante fût possible. Et d'ailleurs l'art dramatique, alors en pleine floraison, attirait naturellement et absorbait les esprits vraiment féconds. Ceux qui restaient à l'épopée n'étaient ni les plus vigoureux ni les plus justes.

Depuis la fin du viie siècle, l'inspiration épique semblait endormie. Quelle fut la cause qui la réveilla après cent cinquante ans de silence, au commencement du ve siècle ? Il faut avant tout attribuer ce fait à l'influence des grandes récitations homériques, qui étaient alors en faveur, et à la diffusion des exemplaires des anciens poèmes. Ceux-ci, mis par écrit et désormais fixés, apparurent comme des modèles bien définis, et, en étudiant les formes qui leur étaient propres, on put s'imaginer qu'il ne serait pas trop difficile de les imiter.

Le restaurateur de l'épopée, ce fut, selon Suidas, Panyasis d'Halicarnasse, fils de Polyarchos, et oncle ou cousin d'Hérodote [1]. Il se fit connaître vers l'an 468, c'est-à-dire dans les dernières années de la vie d'Eschyle [2]. Adversaire du tyran d'Halicarnasse Lygdamis, il fut mis à mort par lui [3]. Il semble que, comme poète, il ait voulu rivaliser avec le Rhodien Pisandre, qui avait composé au VIIe siècle, une *Héraclée* ; ou peut-être, sans aucune pensée de rivalité, fut-il simplement séduit par un sujet qui paraissait se prêter à la fois à la peinture des sentiments héroïques et à la mise en scène de légendes nombreuses. Denys d'Halicarnasse et Quintilien, interprètes d'une même tradition critique, témoignent de l'estime qu'on accordait dans l'antiquité à l'*Héraclée* de Panyasis [4]. Toute la vie glorieuse d'Héraclès s'y déroulait en quatorze livres, qui formaient un ensemble de neuf mille vers [5]. On louait la beauté du sujet et aussi l'art de la composition [6]. Nous n'avons plus aucun moyen d'en juger par nous-mêmes. Quelques passages des auteurs anciens, où le témoignage de Panyasis est allégué, montrent seulement qu'il avait dû chercher à renouveler en partie son sujet en y introduisant des légendes nouvelles ou en modifiant les récits traditionnels. Quant au style et aux sentiments, on peut conclure de

1. Suidas, Πανύασις. Il dit de lui : Σβεσθεῖσαν τὴν ποιητικὴν ἐπανήγαγε. Pourtant, dans le même lexique, des compositions épiques sont attribuées ailleurs à Mélanippide l'ancien, antérieur à Panyasis. Voyez sur Panyasis la notice de Dübner dans l'Hésiode Didot.

2. Ibid. Cette date est donnée par Suidas comme incertaine. Elle l'est en effet, pour nous aussi, bien qu'assez probable.

3. En 457, selon Clinton, *Fasti hellenici*.

4. Denys d'Halic., *Veter. scriptor. censura*, II, 4. Quintilien, X, 1, 54. Cf. Suidas : Ἐν δὲ τοῖς ποιηταῖς τάττεται μεθ' Ὅμηρον· κατὰ δὲ τινας καὶ μεθ' Ἡσίοδον καὶ Ἀντίμαχον.

5. Suidas, Πανύασις.

6. Denys d'Halicarnasse et Quintilien, passages cités.

ce qu'en dit Quintilien, que Panyasis, à cet égard, se distinguait surtout par une élégance facile. Les qualités tempérées prédominaient en lui sur la force et la vivacité [1]. Il nous reste de son épopée une quarantaine de vers d'un médiocre intérêt. Ce sont des fragments d'entretien, où règne un ton fort voisin de celui de l'élégie contemporaine. Entre plusieurs morceaux assez semblables, en voici un qui peut donner une idée de la manière du poète. Un personnage, peut-être le centaure Pholos, y adresse à un hôte ces bons avis [2] :

« La première coupe qu'on vide est un hommage aux Charites, aux Heures bienveillantes et au bruyant Dionysos : car ce sont eux qui nous la donnent. Ensuite vient le tour de Cypris, et encore de Dionysos : c'est ainsi que le vin est surtout bienfaisant aux hommes, quand, après la seconde coupe, le convive, quittant la table attrayante, retourne à sa maison, sûr d'échapper à tout dommage. Mais si l'on pousse jusqu'à la troisième mesure, et que peu à peu on se laisse aller, alors éclate la violence d'Hybris et d'Até, qui sont funestes aux hommes. Mon ami, tu as bu autant de vin délicieux qu'il t'en fallait ; retourne maintenant auprès de ton épouse et emmène tes compagnons. Car, si tu vidais une troisième fois la coupe de vin, suave comme le miel, je crains qu'un élan de violence ne soulève ton âme et que ce festin hospitalier n'ait un dénouement fâcheux. Allons, suis mes conseils, et ne permets pas qu'on boive à l'excès. »

Dans tous les vers subsistants de Panyasis, nous retrouvons cette même imitation du vieux langage épique et des vieilles mœurs héroïques. Une sorte de naïveté voulue, ingénieuse et habile, a pu faire illusion aux con-

1. Quintilien, pass. cité : Panyasin ex utroque mixtum putant in eloquendo, neutrius æquare virtutes. Les mots *ex utroque* désignent Hésiode et Antimaque ; or Quintilien a dit d'Hésiode « raro assurgit » et d'Antimaque, « in Antimacho vis et gravitas ». Panyasis n'avait donc, selon lui, ni une simplicité aussi parfaite qu'Hésiode, ni autant de force qu'Antimaque.

2. Athénée, II, p. 36 D. Fr. 6 Dübner-Didot.

temporains; mais, sous l'artifice superficiel, trop facile en somme à discerner, se laisse entrevoir aujourd'hui une prose ionienne, plus sensée que poétique, qui ressemblerait assez à celle d'Hérodote, si elle avait plus de sincérité et de grandeur.

L'exemple donné par Panyasis fut suivi, bientôt après, par un poète très supérieur, l'Ionien Antimaque, dont nous avons déjà mentionné la *Lydé*. Né sans doute à Claros [1] et devenu ensuite citoyen de Colophon, dont il se fit une seconde patrie [2], il était dans la force de l'âge et du talent à la fin de la guerre du Péloponnèse en 404 [3]. On a fait de lui le serviteur ou le disciple de Panyasis [4]; selon toute vraisemblance, cela veut dire tout simplement qu'il profita de son exemple. On raconte qu'il concourut sans succès dans les fêtes que les Samiens célébrèrent en 404 en l'honneur de Lysandre [5]. Platon, jeune encore, l'aurait consolé, dit-on, de cette défaite par le témoignage de son admiration [6]. En tout cas, Héraclide de Pont, dont l'autorité est sérieuse, attestait que le grand philosophe préférait hautement Antimaque à Chœrilos, alors en pleine renommée, et qu'il fit recueillir tout ce qu'il avait composé [7]. Quelle qu'ait été la réputation de ses élégies, dont nous avons parlé plus haut, sa plus grande œuvre fut certainement sa *Thébaïde*.

1. Cicéron, *Brutus*, 51 : Antimachum, Clarium poetam. Cf. Ovide, *Tristes*, I, 6. 1. — Notice de Dübner dans l'Hésiode Didot. Art. de Wentzel dans Pauly-Wissowa, Encycl., *Antimachos*, 24.

2. Suidas, 'Αντίμαχος. Plutarque, *Lysandre*, 18; etc.

3. Diodore, XIII, 108.

4. Suidas, 'Αντίμαχος. Il lui donne aussi pour maître Stésimbrotos, sans doute Stésimbrotos de Thasos, l'historien qui avait écrit sur Thémistocle, sur l'homme d'État Thucydide, et sur Périclès.

5. Plutarque, *Lysandre*, 18.

6. Plutarque, *l. c.* On retrouve dans Cicéron, *Brutus*, 51, la même tradition, arrangée en forme d'anecdote scolaire et accommodée aux usages d'un autre temps.

7. Proclus, *Comment. sur le Timée*, I, p. 28.

C'est à une sorte de passion pour les vieilles légendes qu'il semble avoir dû sa principale inspiration. Non content d'étudier à fond Homère, il en avait donné une édition, dont les leçons sont mentionnées dans nos scolies de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*. Érudit enthousiaste, à qui tous les antiques récits semblaient sacrés, il prenait un plaisir religieux et poétique à les sauver de l'oubli, en les enchâssant dans des œuvres durables. Sa *Lydé* offrait au lecteur une revue de toutes les grandes douleurs de l'âge héroïque, qu'il avait cru pouvoir comparer à la sienne. Le même procédé d'énumération infinie se retrouvait dans sa *Thébaïde*. Horace, dans une allusion moqueuse, nous apprend qu'il commençait à la mort de Méléagre le récit du retour de Diomède [1]. Un des scoliastes du poète latin complète ce renseignement en nous disant qu'Antimaque avait rempli vingt-trois livres avant d'amener les sept chefs devant Thèbes [2]. L'étendue de l'œuvre était donc immense. Dans ce vaste poème, l'arrangement dramatique faisait défaut et la peinture des sentiments était négligée. A ceux qui cherchaient l'action et ne la trouvaient pas, l'œuvre paraissait ennuyeuse et dénuée d'art [3]. Pour les curieux, il n'en était pas de même: mille récits légendaires, librement développés, les attiraient. A propos des hommes et des choses, des localités, des cours d'eau, des vallées et des montagnes, l'infatigable et savant poète avait toujours quelque chose de nouveau à leur raconter [4]. Il est possible

1. Horace, *Ép. aux Pisons*, 136.
2. Scolie de Porphyrion sur le passage cité d'Horace.
3. Quintilien, X, 1, 53 : Et affectibus et jucunditate et omnino arte deficitur. Il ajoute qu'Antimaque est inférieur à Panyasis par la composition, « disponendi arte. »
4. C'est ce dont témoignent encore assez clairement bon nombre des fragments subsistants. — Le procédé d'Antimaque est caractérisé d'une manière plaisante par Plutarque (Περὶ ἀδολεσχίας, p. 513 A Didot.)

que le goût de Platon pour les vieux mythes ait contribué à l'admiration qu'Antimaque lui inspirait. Le poète, il est vrai, ne semble pas les avoir traités en philosophe; mais il les aimait pour leur couleur antique, et il savait leur donner du relief. Il y avait quelque chose de fort et de personnel dans sa manière. Son style, un peu tendu et parfois obscur, n'était jamais plat ni insignifiant; on en était frappé malgré soi, et il s'imposait avec une sorte d'autorité [1]. Les quelques vers qui nous restent de la *Thébaïde* (une soixantaine en tout) ne sont malheureusement pas de nature à nous permettre d'en juger. Tout au plus peut-on en citer quatre, remarquables par une certaine fermeté de ton et par une précision un peu dure, où l'on croit sentir l'accent propre du poète:

« Il est une déesse, Némésis, très puissante: c'est elle qui a reçu des bienheureux cette charge. Le premier autel lui fut élevé par Adraste, au bord du fleuve Asépos: c'est là qu'elle est honorée et qu'on l'appelle Adrastée [2]. »

Avec ces qualités et ces défauts, Antimaque devait diviser l'opinion, et c'est ce qui arriva. Dans la période alexandrine, Callimaque le critiqua violemment, pour sa *Lydé* tout au moins, qu'il qualifiait de « poème épais et grossièrement travaillé » [3]; et Catulle, ce pur alexandrin transplanté à Rome, témoignait du même dédain pour la *Thébaïde*, en appliquant à son auteur l'épithète

1. Denys d'Halicarn., *Veterum scriptor. censura*, II : Ἀντίμαχος δ'εὐτονίας καὶ ἀγωνιστικῆς τραχύτητος (ἐφρόντισεν) καὶ τοῦ συνήθους τῆς ἐξαλλαγῆς. J'entends par ces derniers mots « le souci de s'écarter de l'usage commun ». Cf. Plutarque, *Timoléon*, 36 : Τὰ Ἀντιμάχου ἰσχὺν ἔχοντα καὶ τόνον ἐκβεβιασμένοις καὶ καταπόνοις ἔοικε. Proclus, *Comment. s. le Timée*, I; Cicér. *Brutus*, c. 51, *poema reconditum*. Quintil. X, 1, 53 : In Antimacho vis et gravitas et minime vulgare eloquendi genus habet laudem.

2. Strabon, XIII, p. 588. Fr. 26 Dübner-Didot.

3. Scol. Denys le Périégète, p. 317, 21 Bernhardy :

Λύδη καὶ παχὺ γράμμα καὶ οὐ τορόν.

de *tumidus* [1]. Mais ces délicats rencontraient des contradicteurs décidés. Cratès déclarait Antimaque fort supérieur à Chœrilos [2], Nicandre le prenait pour modèle [3], et Antipater de Thessalonique le louait dans une épigramme où il le mettait immédiatement au-dessous d'Homère [4]. Ce rang, selon Quintilien, était celui que lui attribuait la majorité des critiques [5].

Panyasis et Antimaque avaient restauré l'épopée mythologique. Il est probable qu'ils eurent des rivaux et des imitateurs dans la période que nous étudions; mais aucun d'eux n'a mérité d'être distingué [6]. Les vrais continuateurs du genre appartiennent à la période alexandrine, et le plus illustre d'entre eux sera l'auteur des *Argonautiques*, Apollonios de Rhodes. Mais, en face de l'épopée mythologique, une autre forme du même genre apparut au v[e] siècle; ce fut l'épopée historique et contemporaine, qui eut pour principal représentant Chœrilos. Il y eut là un essai de rénovation vraiment hardi et intéressant, et nous ne saurions trop regretter que cette tentative ne nous soit pas mieux connue.

Un des points les plus curieux à éclaircir serait l'influence exercée par la grande œuvre d'Hérodote sur cette transformation de l'épopée. Cette influence est attestée formellement dans la notice biographique de Suidas sur Chœrilos, et elle paraît évidente. Chœrilos était un Samien [7]. On dit qu'il était déjà sorti de l'enfance en 480,

1. Catulle, CXV, 10.
2. Antholog. palat., XI, 218.
3. Scol. *Thériaques*, 3.
4. Anthol. palat., VII, 409.
5. Quintilien, X, 1, 53 : Quamvis ei secundas fere grammaticorum consensus deferat. Il n'est aucunement prouvé qu'il ait servi de modèle à Stace, ou plutôt, cela est tout à fait invraisemblable, en raison de la différence de composition des deux poèmes.
6. Diogène L. (II, 6, 59) mentionne un certain Pythostratos, d'Athènes, qui composa une *Thébaïde* vers le milieu du IV[e] siècle.
7. Suidas, Χοιρίλος. D'autres le disaient originaire d'Halicar-

lors de la seconde guerre médique; mais toute sa biographie dément cette donnée, qui doit être considérée comme une simple erreur. En fait, la renommée de Chœrilos, comme celle d'Antimaque, paraît se rapporter au temps de la jeunesse de Platon, c'est-à-dire à la seconde partie de la guerre du Péloponnèse. On racontait que, étant esclave à Samos, il s'était enfui auprès d'Hérodote, et que, vivant dans son intimité, il s'était épris de ses récits (λόγων ἐρασθῆναι)[1]. En 404, date où il touchait sans doute à la vieillesse et était en possession de toute sa renommée, il se trouvait à Samos, et Lysandre, vainqueur d'Athènes, l'avait sans cesse auprès de lui, espérant qu'il ferait de ses actions le sujet d'un poème[2]. Le roi de Macédoine Archélaos, non moins admirateur de son talent, l'attira, bientôt après, à sa cour et l'y traita magnifiquement[3]. C'est là, dit-on, qu'il mourut. — L'œuvre de Chœrilos fut la *Perséide* (Περσηίς ou Περσικά)[4], récit épique de la lutte des Grecs contre les Perses. Évidemment, dès que l'épopée cessait de se considérer comme enchaînée à la mythologie, ce sujet s'imposait à un poète du v[e] siècle. Chœrilos aurait donc pu le concevoir de lui-même; mais les témoignages qui viennent d'être cités prouvent que les lectures partielles d'Hérodote, peut-être même la publication totale de ses histoires, furent pour beaucoup dans son dessein et dans l'exécution de son ouvrage. Quant à l'influence des tragiques, de Phrynichos ou d'Eschyle, nous pouvons assurément la soupçonner, mais non l'établir. La composition du poème, ses limites, l'importance relative donnée aux

nasse, évidemment à cause de ses rapports avec Hérodote. — Notice de Dübner sur Chœrilos dans l'Hésiode Didot.

1. Suidas, Χοιρίλος.
2. Plutarque, *Lysandre*, c. 18.
3. Suidas, Χοιρίλος. Cf. Istros dans Athénée, VIII, p. 345 D.
4. Περσηίς, Stobée, *Florilegium*, XXVII, 1; Περσικά, Hérodien, Περὶ μονηρ. λέξεως, p. 13, 4.

diverses scènes, la force des sentiments, la valeur dramatique des personnages, presque tout en un mot nous échappe [1]. Toutefois l'expression de Suidas, qui appelle la *Perséide* « la victoire des Athéniens sur Xerxès », nous autorise à croire, tout au moins, que la bataille de Salamine était le centre de la composition et que le rôle d'Athènes y était le premier. D'après le même biographe, Athènes témoigna magnifiquement sa reconnaissance au poète : elle lui fit donner un statère d'or par vers et elle ordonna que la *Perséide* serait lue publiquement avec les poèmes d'Homère. Cette double assertion aurait grand besoin d'être confirmée. Toutefois, quand Héraclide rapporte que Platon préférait Antimaque à Chœrilos, qui avait alors la faveur publique, on est en droit de conclure de là que la *Perséide* eut au moins un succès passager. Aristote la cite plusieurs fois, mais il reproche à l'auteur ses comparaisons cherchées et obscures [2]. L'opinion des Alexandrins mit Chœrilos fort au-dessous d'Antimaque [3] ; Denys d'Halicarnasse et Quintilien, qui représentent les jugements traditionnels de l'école, ne le nomment même pas. Les fragments de son poème se réduisent à une vingtaine de vers. Un débris du prologue, d'un style laborieux et médiocre, tout en images mal coordonnées, nous montre que le poète, contrairement à l'habitude homérique, intervenait lui-même dans son récit pour en juger et en signaler les difficultés.

« Heureux le serviteur des Muses, qui fut habile à chanter dans ces temps lointains où la prairie était encore vierge. Aujourd'hui tout est partagé en domaines distincts, chaque

1. Les lecteurs curieux de conjectures pourront consulter à cet égard celles de Næke, dans son édition des fragments de Chœrilos, Leipzig, 1817, ou dans ses *Opuscules*, t. I.

2. Aristote, *Topiques*, VIII, 1.

3. Voy. l'épigramme de Cratès citée plus haut.

art a ses limites. Comme les derniers dans la course des chars, nous restons en arrière : et quoi que l'on tente, il n'est plus possible de pousser au but un jeune attelage [1]. »

D'autres passages sont descriptifs. Dans l'un, il représentait la multitude des Perses, assemblée autour d'une source qu'il appelait Aréthuse, nom propre devenu pour lui, par une bizarrerie de lettré, un nom commun.

« Le long des sources Aréthuses, des tribus innombrables s'agitaient confusément, semblables aux essaims nombreux des abeilles [2]. »

Ailleurs, il décrivait un peuple d'Asie, dans lequel le juif Josèphe a voulu reconnaître ses compatriotes. Ce qu'il y a de plus intéressant pour nous dans ce passage, outre la recherche évidente de la couleur et de l'effet, c'est qu'il nous fait constater l'existence dans le poème (comme dans l'histoire d'Hérodote) d'un catalogue des peuples réunis sous le commandement de Xerxès.

« Derrière eux, venait une race d'un aspect étrange, des hommes dont la bouche faisait entendre le langage phénicien. Ils habitaient les monts Solymes, auprès d'un lac étendu ; leur crâne était inculte, leurs cheveux coupés en rond. Comme coiffure, il portaient des têtes de chevaux, dépouillées de leur peau et séchées à la fumée [3]. »

Enfin un passage plus dramatique que descriptif, mais plus sophistique encore que dramatique, met en scène un personnage perse, déchu de son rang. Tenant en main une pauvre coupe de terre, mutilée, signe de son abaissement, il s'exprime en ces termes, qui donnent une idée des métaphores outrées du poète :

1. Aristote, *Rhétorique*, III, 14, 4. Fr. 1 Dübner-Didot.
2. Hérodien, Περὶ μονηρ. λέξ., p. 13, 4. Fr. 2 Dübner-Didot.
3. Josèphe, *C. Apion*, I, p. 454 Havercamp. Fr. 4 Dübner.

« Je tiens dans la main toute ma richesse, ce fragment de coupe aux anses brisées, une de ces épaves des festins, que trop souvent le souffle de Dionysos rejette sur les rives de l'Outrage [1]. »

Horace nous fait connaître un autre Chœrilos, mauvais poète et flatteur d'Alexandre : ce roi eut le tort de payer ses méchants vers, comme s'ils eussent été bons [2]. Nous ignorons absolument quelle était sa parenté avec le premier. Les vers d'Horace laissent deviner qu'il avait célébré les exploits d'Alexandre : c'était un des inconvénients de l'épopée historique que, en un temps d'abaissement moral, elle risquait de se tourner en panégyrique payé. Lysandre attendait du premier Chœrilos qu'il mît en vers son histoire ; le second fit pour le conquérant macédonien ce que le premier n'avait peut-être pas eu le temps de faire pour le vainqueur d'Athènes. Il est probable aussi qu'il faut lui attribuer une épopée sur la guerre lamiaque (Λαμιακά), que Suidas signale, en dépit de toute chronologie, comme une œuvre de l'auteur de la *Perséide*. Ces pauvres productions n'appartiennent pas à la littérature. Mais l'épopée historique ne disparut pas avec Chœrilos. Nous la retrouverons dans la période alexandrine, où elle sera représentée, non sans honneur, par les *Messéniennes* de Rhianos.

VII

Nous avons suivi l'histoire de la poésie grecque à travers le ve et le ive siècle dans tout son développement. La

1. Athénée, XI, p. 464 A. Fr. 8 Dübner. Cf. le passage de Tzetzès (Walz, *Rhetores graeci*, III, p. 651), où il est dit que Chœrilos appelait les pierres « les os de la terre » et les fleuves « les veines de la terre ».

2. Horace, *Épîtres*, I, 233.

dernière phase en est bien moins brillante que la première. Il ne faudrait pas qu'elle prît trop d'importance dans l'impression d'ensemble qui doit rester de cet exposé.

Rappelons-nous donc qu'au ve siècle les grandes œuvres se sont succédé sans interruption depuis le temps des guerres médiques jusqu'à la fin de la guerre du Péloponnèse. Eschyle, Sophocle et Euripide, d'un côté, Cratinos, Eupolis et Aristophane, de l'autre nous ont fait admirer la force et la variété du génie grec. Il n'y a pas, dans l'histoire du monde, un âge, qui, pour l'abondance et la beauté de la création poétique, soit supérieur à celui-là. Au ive siècle, l'inspiration faiblit manifestement. Et toutefois le nom de Ménandre fait qu'on hésite à parler de déclin. D'ailleurs ce que la poésie perd en ce temps, la prose le regagne. En séparant l'une de l'autre, nous méconnaîtrions absolument la vraie nature des choses. Entre ces deux formes de la littérature, il y a union intime et solidarité. L'éclat de la poésie a précédé celui de la prose, mais il n'a pas rayonné d'un autre foyer. Des deux côtés, l'imagination et la raison, le sentiment et le jugement sont mélangés à fond; la différence est dans les proportions. Après les poètes, il faut donc maintenant mettre à leur place dans ce tableau les historiens, les philosophes, les orateurs, c'est-à-dire les maîtres de la pensée et de la parole. Ce sera seulement en les rapprochant les uns des autres qu'il sera possible de juger le rôle d'Athènes dans l'histoire de l'esprit humain.

FIN DU TOME TROISIÈME

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER. — LA PRIMAUTÉ D'ATHÈNES AU Ve ET AU IVe SIÈCLE.

CHAPITRE II. — LES ORIGINES DE LA TRAGÉDIE.

CHAPITRE III. — LES CONCOURS DE TRAGÉDIE AU Ve ET AU IVe SIÈCLE.

CHAPITRE VII. — EURIPIDE.

CHAPITRE VIII. — LES POÈTES TRAGIQUES DE SECOND RANG.

CHAPITRE IX. — LE DRAME SATYRIQUE.

CHAPITRE X. — ORIGINES DE LA COMÉDIE. — ÉPICHARME ET SOPHRON.

Chapitre XI. — Formation de la comédie ancienne.

Chapitre XII. — Aristophane et ses contemporains.

Chapitre XIII. — La comédie au IVe siècle.

CHAPITRE XIV. — LA POÉSIE HORS DU THÉATRE AU Ve ET AU IVe SIÈCLE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Imprimerie Générale de Châtillon-sur-Seine. — A. PICHAT.

IMPRIMERIE GÉNÉRALE DE CHATILLON-SUR-SEINE. — A. PICHAT

